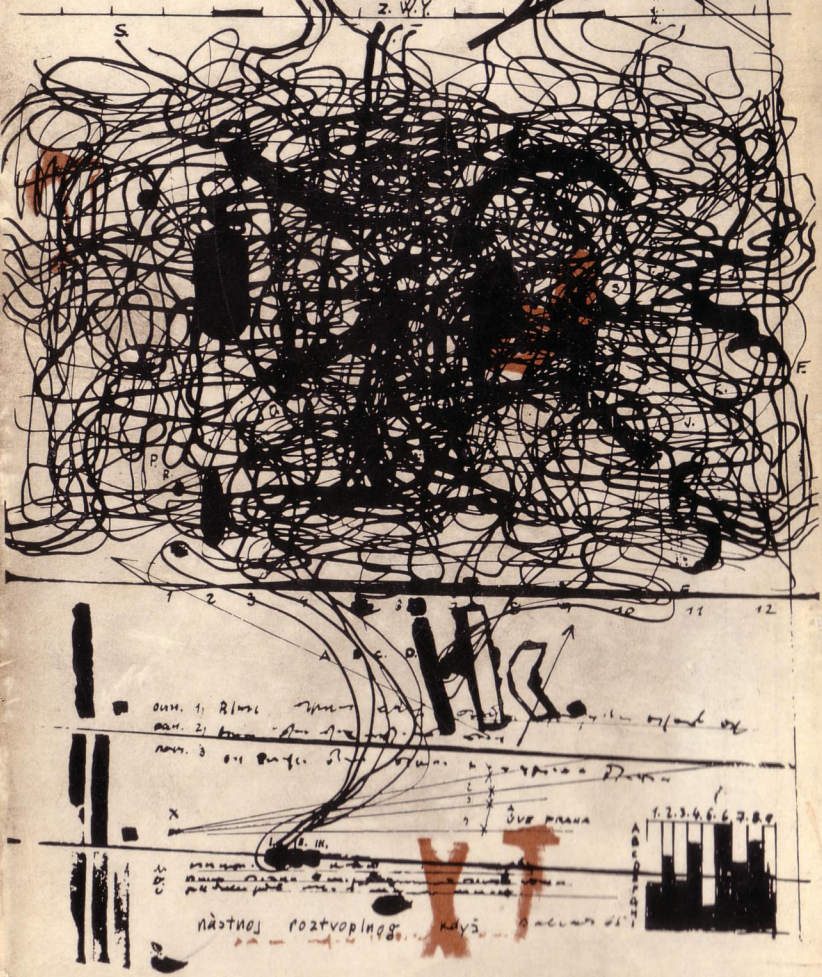


kart. vazba Kčs 32,00-G
09/1 — 34 — 004 — 66

PLAN DOPR!



Jindřich Chaloupecký Umění dnes

edice orientace

U
V
S
Č
N

Jindřich Chaloupecký

Umění dnes



Jindřich Chalupecký (nar. 1910) tiskne výtvarné a literární kritiky od počátku třicátých let. Přátelství s Rykrem, Hudečkem, Grossem, Janouškem. Jeho esej Svět, v kterém žijeme (1940) se stal názorovým východiskem Skupiny 42. Za války redigoval Život, po válce Listy, v nichž k nám uvádí Camuse, Heideggera, Marcela, Sartra. Roku 1947 vydal monografii Richard Weiner. V letech 1949—1962 se věnuje práci pouze v oblasti průmyslového výtvarnictví. Od roku 1963 publikuje soustavně hlavně ve Výtvarné práci a Výtvarném umění. Připravil souborné výstavy Zdenka Rykra (v Liberci 1965) a Františka Janouška (v Nelahozevsi 1965 a v Praze 1966). Editor Potopy a Hladu z pozůstalosti Františka Halase (1964 v Tváři, 1965 knižně).

Jindřich Chalupecký

UMĚNÍ DNES

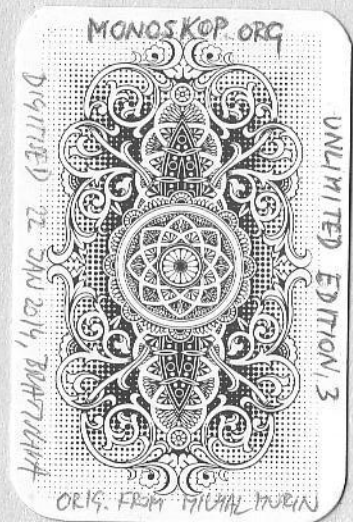
Podoba výtvarného umění se od konce 2. světové války prudce změnila. Ve čtyřicátých letech nastoupily nové nefigurativní směry, označované jako lyrická abstrakce, akční malba, materiálové umění, a nabyly v desetiletí 1950—1960 takového významu, že se abstrakce zdála jedinou možností moderního umění. Ale od začátku šedesátých let se uplatňuje řada tendencí docela jiných a mnohdy překvapivých: pop art, nová figurace, kinetismus, vizualismus...

Tento vývoj byl u nás sledován neúplně a zkresleně. Autor se proto snaží v řadě esejů, které jsou jádrem knihy, vylíčit dramatickou situaci, do níž dospělo moderní umění, a kriticky ukázat původ a smysl tohoto složitého dění. Těmto esejům předesílá informativní přehled vývoje avantgardního umění od abstraktního expresionismu, dada a surrealismu až k nejposlednějším experimentům, jako jsou happenings, v nichž se stupňuje působení uměleckého díla až do divadelních forem, a events, dematerializujících naopak umělecké dílo až v pouhý pomysl. V syntetickém závěru konečně ukazuje sociální a historický smysl současného umění. 64 ilustrací text dokumentuje.

Edice Orientace

Jindřich Chalupecký

Umění dnes



Nakladatelství československých výtvarných umělců

Praha 1966

Příteli

dr. Williamu E. Harkinovi

Scénu meziválečné avantgardy ovládaly dva směry: surrealismus a geometrická abstrakce. Po druhé světové válce také tyto dva směry vystoupily se samozřejmým nárokem na to, že budou dál určovat směr vývoje. Ale vývoj měl jít jinudy. Ukázalo se to především na osudu surrealismu.

První manifest surrealismu vyšel 1924, druhý 1929; mezi těmito dvěma roky leží heroické údobí surrealismu. Potom sice surrealismus již nepřináší podstatně nové podněty, ale není tu nic, co by mohlo nastoupit na jeho místo. Doba je pořád těžší a není mnoho času myslet na umění. Od roku 1929 hospodářská krize, potom nástup nacismu, tísnivé ovzduší čistek a procesů, tragický průběh španělské války: stíny padají na Evropu a úzkost svírá hrdla.

Válka dala za pravdu nejhorším tušením. Evropa se stěží probírá z toho, co viděla a prožila. Jak má umění odpovědět na takovou zkušenost?

V úvodě k první poválečné výstavě surrealismu v Paříži 1947 Breton vzpomíná, jak poslední pařížská surrealistická výstava 1938 byla proroctvím toho, co mělo vzápětí přijít; její podivná fantastika odpovídala atmosféře toho „temného, dusivého a dvojsmyslného“, co zavalovalo Evropu. Nyní však má surrealismus, psal Breton, znova nabýt kladného smyslu; má ukázat, jak v určitých básnických a výtvarných dílech je skryta „moc, která ve všech směrech přesahuje moc uměleckého díla“; moc, která je schopna vést do tajemství dějin. Rozumově nepochopitelné, nalézají dějiny pravděpodobně vysvětlení v „esoterické koncepci světa“, v okultní tradici, a tudy asi také vede cesta k pravdě a svobodě. Nikoli racionalismus, ale magie otevírá dveře do budoucnosti.

Tato cesta se nedá popsat v řeči pojmů; je zřejmá teprve v názorné symbolice poezie. Výstava ji měla zpřístupnit, zpřítomnit; měla účinkovat na toho, kdo do ní vešel, jako prostředek iniciace. Podle toho byla komponována. Retro-

spektivní část, sestavená z jednotlivých výtvarných děl od Bosche a Arcimbolda až ke Chiricovi, Picassovi a Dalimu, měla být úvodem k této iniciaci; odkud měl stoupat návštěvník po jednadvaceti schodech, znázorňujících různá básnická, mystická i vědecká díla a odpovídajících jednadvaceti arkánám tarotových karet, do „Sálu pověr“ a dál „Sálem deště“ a „Bludištěm“ do jakéhosi chrámu, kde výstavu uzavíralo dvanáct „oltářů“, odpovídajících dvanácti znamením zvířetníku a inspirovaných motivy příznačných literárních a výtvarných děl.

Až na zmíněnou retrospektivní část se plán uskutečnil. „Sál pověr“ navrhl velký architekt Frederick Kiesler; „Sál deště“ a „Bludiště“ Marcel Duchamp; na stavbě „oltářů“ se podílelo třináct umělců. Po všech sálech zároveň probíhala výstava obrazů a soch členů surrealistické skupiny. Byl tu Arp, Duchamp, Ernst, Giacometti, Miró, Picabia, Man Ray, Tanguy — s výjimkou Dalího a Massona všichni, kdo učinili surrealismus slavným; a bylo tu ještě dalších skoro osmdesát autorů z třidvaceti zemí, a mezi nimi Calder, Gorky, Lam, Matta, Noguchi, Richierová, Riopelle, Serpan...

Ale výstava zklamala. Její esoternost stejně jako její snaha o názornost připadaly spíše podivinstvím než čim jiným. S problematikou moderní doby se nelze vyrovnávat v rámci okultistických teorií a jejich dávno antikvované symboliky. Ale jak bylo možné, že Breton, doprovázen přitom tolika umělci a básníky, mohl se tak daleko vzdálit své vlastní doby?

Připadalo to možná jako šílenství, ale v tomto šílenství byla metoda. Byl to důsledný uzávěr dlouhé cesty, která začala něčím velkým: vírou v pravdivost poezie, vírou, že alogičnost poezie není než novou a hlubší logikou, že její fantastičnost není než novým a hlubším realismem, a že proto jenom ona je schopna v naší společnosti spojit člověka ještě se skutečnou skutečností, vést ho po cestách života.

Z této velké víry surrealismus vznikl a odtud bral také onu obrovskou přitažlivost, kterou působil na tolik umělců a básníků. Ale když poezie neměla být pouhým okouzlením a žasnutím, ale právě pravdivostí, tu se čím dál tím víc

musela vtírat otázka, v čem spočívá tato zvláštní pravda a jak tuto pravdu formulovat, čili jak smířit její iracionálnost s racionalitou. Náš věk je ve svém dobrém i zlém věkem racionality, a proto právě se zkušenost básníka z něho vymyká; nejnaléhavějším úkolem je tedy nalézt skutečnou váhu a skutečný smysl básnické zkušenosti, její výjimečnost proměnit v něco obecně platného, učinit z její soukromnosti zkušenost historickou, čili poezií zasáhnout do dějin. Surrealistické „změnit život“ znamenalo vždy „změnit svět“; učinit svět poetičtějším znamenalo učinit jej lidštějším. Nechtěl-li zůstat v nejasném, nejistém a nezávazném, chtěl-li a musel-li do důsledků vzít vážně poezii, již chtěl naplnit život, musel si surrealismus nakonec položit otázku, jakým způsobem se poezie může stát reálnou politickou silou.

Roku 1927 se Breton domníval, že politickým výkladem surrealismu může být marxismus; od jeho konkrétnosti ustoupil roku 1938 k fantastickým abstrakcím trockismu; a tato cesta to byla, která vedla nakonec až do okultismu. Rozhodnou se tu stala prostá otázka: jestliže se nemůže, jak se zdá, ryzí básnická zkušenost a skutečnost nikde nijak vyrovnat se skutečností politickou, není třeba místo pokusů o smířování poezie s politikou vrátit se plně k básnické zkušenosti a v ní samé hledat náповěď nové politiky? Breton šel proto po stopách myšlení vizionářů a utopistů — dovolává se teoretiků Velké francouzské revoluce, Huga, Nerval, Fouriera, stejně jako okultistů XVIII. a XIX. století, Martinese, Saint-Martina, Fabre d'Oliveta, abbého Constanta, a hledá touto esoterní tradicí vyložit smysl díla Lautréamontova, Rimbaudova, Mallarméova a Jarryho.

Zde však Breton najednou utkvívá v podivné neurčitosti. „Ať je tomu jakkoli, chceme ponechat odborníkům okultního odpovědnost, aby rozhodli, zda některá z básnických děl, na něž se soustřeďuje moderní pozornost, vznikla vskutku v těsném svazku s tím, co jeho adepti nazývají, prvním náboženským, mravním a politickým učením lidstva, zda jsou z něho způsobem víceméně vědomým vyvozena či zda spějí k tomu, aby jinými cestami — zcela intuitivně — toto učení znovu vytvořily.“ Má tedy umění, moderní umění vskutku okultní smysl? „Sváděn okultismem,

ne-li náboženstvím," komentuje tento text Ferdinand Alquié, „surrealismus zůstává na pomezí víry a odmítá ji jakkoli přesně formulovat.“ Ale právě tato opatrnost se surrealismu vymstí. Neodvází se vstoupit skutečně do okultistického výkladu vesmíru, neodvází se vyzkoušet, zda vskutku vůbec něco z něho platí a zda vskutku je nějaká souvislost mezi okultistickou praxí a praxí básnickou. Nedůvěřuje sice už nedefinovatelné iracionalitě původní básnické zkušenosti, ale nepřináší ani racionální definici pro své úsilí; básnický obraz je zmaten s pojmovou definicí a vědu znova zakládá pouhá víra. Surrealismus končí v nezávazné hře na tajemství. Ve výtvarném umění se stává omluvou pro rafinovaně sestrojovanou narativní malbu, která svou působivost opírá o soustavné využívání tradičních prostředků, vytříbených salónním akademismem 19. století, a která se skryje pod vše napovídající a nic neříkající heslo „fantastického umění“. Tím z kontextu živého umění mizí.

Na scestí nekontrolovatelného teoretizování se dostával surrealismus už v třicátých letech. Zároveň se stával umělecky neplodným. Praménky příštího vývoje se začínaly sbírat jinde.

Dlouho zůstávaly nevířmány. Jako tolikrát už, umělecká zkušenost unikala pravidlům, jež se jí ukládala. K tomu přistupovala ona obecná ochablost druhé půle meziválečného údobí. Nové popudy se nedokázaly uplatnit. Fautrierovy ilustrace k *Infernu*, vzniklé roku 1928, se nakladatel neodvážil použít ještě ani roku 1938. Básník Henri Michaux přišel na své abstraktní písmo už roku 1927; jiný francouzský básník, Camille Bryen, vystavil svůj první psaný obraz 1936; Američan Mark Tobey začal se svou kaligrafii roku 1935; ale tehdy to vše zůstalo bez významu. Hans Hartung šel svou zvláštní cestou od samého počátku dvacátých let, ale i když své volně kreslené a malované abstrakce vystavoval v posledních letech před válkou pravidelně, nikdo si jich zvláště nevěsil. Bryenův přítel Wols docházel ke svým impulsním bezpředmětným obrazům už za války; v téže době Burri začal tušit nové možnosti v používání hrubých netradičních materiálů; ale to všechno ještě bylo samotářské podnikání. Se skončením války však

se všechny tyto praménky začnou prodírat k světlu a rychle se sbírají v jeden proud.

Roku 1946 je v Paříži událostí výstava Fautrierova; 1947 výstava „L'Imaginaire“, již organizuje Bryen s mladým malířem, který si nedávno objevil umění psaných obrazů, Mathieuem, a kde vystoupí s nimi Hartung (který je popracouzštělým Němcem), Atlan (který je alžírským židem), Ubac a (Kanadaň) Riopelle; 1948 následuje výstava „HPSEMTB“: k Hartungovi, Mathieuoovi a Bryenovi přistupuje ještě sochař Stahly, písmenko P v titulu výstavy patří dřívějšímu dadaistovi Picabiovi a písmenko T Michelu Tapiému, jenž se stane jedním z hlavních teoretických mluvčích nového hnutí. Zanedlouho spolu s novými pařížskými umělci vystoupí i mladí malíři severoameričtí. Nové hnutí se ukazuje světovým.

Spojené státy byly do té doby málo více než kolonií umění evropského. Ale uprostřed války vzniká zde vlastní škola, již poprvé Nový svět vstoupí do moderního umění způsobem nepochybně původním. Prvními signály je výstava Jacksona Pollocka v New Yorku 1943, Marka Tobeyho 1944, Arshila Gorkyho a Marka Rothka 1945. Po válce se ukáže, že tento náhlý americký vývoj probíhá stejným směrem, jakým šel vývoj ve Francii. Zde i tam umění se obrací k vytváření, jež nezpodobuje známé podoby našeho světa: k nefigurativnímu umění, k abstrakci. Odpoutává se od surrealismu, ale odpoutává se i od tradice abstraktního umění, jaká se vytvořila v meziválečném údobí a která pod hesly „Abstraction Création“, „Abstrakce Tvorba“, a „Nouvelles Realités“, „Nové skutečnosti“, se ustálila v podobě přísné abstrakce geometrické. Vývoj se vrací zpátky až k roku 1910 a k oné dramatické a expresivní abstrakci, jež tehdy otrásla evropským uměním.

Čím dále se vzdalujeme oněch let, tím více nám vystupuje význam této události. Od druhé poloviny šedesátých let minulého století, od Manetovy a Monetovy „jasné malby“ a „plain-airu“, se osvobozovalo evropské malířství od tradičních představ o vytváření obrazu; okolo roku 1910 a během následujícího pětiletí řada malířů, postupujících různými cestami a namnoze ani o sobě nevědoucích —

Kandinsky, Picabia, Kupka, Robert a Sonia Delaunayové, Boccioni, Balla, Larionov, Gončarová, Rusell, MacDonald-Wright, Magnelli, Klee, Mondrian, Malevič, Arp —, se rozhodlo k poslednímu rozhodnému kroku: zbavili obraz vší funkce zpodobování a vyprávění. Co zbylo, byly pouze barvy a tvary — snad beze smyslu, ale snad také smyslu nějakého docela nového a jiného, než jaký obraz v Evropě měl.

Jako by se vracelo evropské umění do oněch těžkých dob, jež se nazývají temnými a jež následovaly rozvrat antického světa a předcházely vzniku nové Evropy; tehdy také se výtvarné dílo měnilo v záření barev, rytmický tok linie, nekonečné plynutí tvarů — přítomný svět ve svých hmotných podobách ztrácel smysl a mizel proto i důvod všimát si jich a znázorňovat je. Mění se snad i nám svět v nesrozumitelný chaos, v beztvartost, která jen němě září a bez významu uplývá, vracíme se do iracionálního světa přeludů, nálad, nejistot, tušení, bezpředmětných úděsů a bezpředmětných štěstí, do světa před stvořením rozumu, tvaru, řádu a smyslu?

Bylo by snad ještě dobře, kdyby to, co se děje v oblasti umění, se týkalo jenom umění. Ale to, čeho se evropské umění okolo onoho roku 1910 odvážilo, znamenalo daleko více než rozchod s uměleckými tradicemi. Tato nová zkušenost přesahovala už hranice umění. Ukázalo se to na jejich důsledcích.

Čemu se říká dada, obvykle se pokládá za destruktivní hnutí, které vyvolala první světová válka a jež bylo odpovědí nebo spíš reflexem intelektuálů, uvědomivších si, do jaké propasti se dostala evropská civilizace — propasti mravní především a hmotné v jejím důsledku.

Svoje jméno dostalo toto hnutí vskutku za války a jeho manifestace působily a chtěly působit především jako pohoršující provokace. Ale tyto dadaistické provokace začínají už před válkou; jejich první příčina je jinde než v politických událostech; a smyslem těchto provokací je něco víc než provokovat.

„Chtěli jsme udělat curyšský Kabaret Voltaire ohniskem ‚nejnovějšího umění‘,“ píše Richard Huelsenbeck, jeden ze zakladatelů curyšského a potom berlínského dada; a vysvětluje: „‚nejnovější umění‘ pro nás tehdy zhruba bylo

abstraktní umění.“ Vlastní zakladatel Kabaretu Voltaire a tím celého dadaistického hnutí, Hugo Ball, byl přítelem Kandinského, a když si do deníku zaznamenává dadaistický program, je to právě Kandinsky, kterého připomíná: „Teorie např. Kandinského, vždy aplikovat na člověka, na lidskou osobnost, a nenechat se zatlačit do estetiky. Jde o člověka, ne o umění. Alespoň ne v první řadě o umění.“ Hans Arp, který také začínal v blízkosti Kandinského, vzpomíná: „V Curychu roku 1915, nezajímající se o jatka světové války, oddali jsme se umění. Zatímco v dáli hřměla děla, my jsme z celé duše recitovali, veršovali, zpívali, nalepovali. Hledali jsme elementární umění, které mělo, mysleli jsme si, zachránit lidi ze zuřivého šílenství té doby. Toužili jsme po novém řádu, který by mohl znovu přivést do rovnováhy nebe a peklo.“ A Marcel Janco, ještě jeden z curyšského dada: „Velikou událostí pro Galerii Dada byla výstava Kleeova... Jeho krásné dílo nám znovu potvrdilo všechna naše úsilí rozluštit duši primitivního člověka, ponořit se do nevědomého a do instinktivní dílny tvoření, abychom odhalili čisté a bezprostřední tvůrčí prameny umění dětí. Pro nás všechny byla tato výstava zjevením.“ To tedy bylo výtvarné dada především: pokračováním abstrakce.

Stejnou souvislost s abstrakcí nalézáme i u manifestací předdadaistických nebo s dadaismem souběžných. Když Malevič maluje — 1911 — svůj obraz „Housle a kráva“, když se Larionov toulá v časech „Kulového spodku“ a „Osliho ohonu“ — tedy v letech 1910 až 1914 — s Gončarovou, Burljuky a Majakovským, tváře pomalovány květinami, algebraickými a lučistickými značkami a nápisy, když 1917 Tatlin, Jakulov a Rodčenko instalují v Moskvě Café Pittoresque, nevědomou obdobu současného Kabaretu Voltaire, je zase v pozadí tohoto hnutí abstrakce; a když v předválečné Paříži se scházejí Picabia, Duchamp a Apollinaire (a také Picabia a Cravan), zase jim otevírá neznámé prameny uměleckého tvoření a pobízí je k onomu provokativnímu jednání, jež se pak stalo pro dada tak příznačné, Picabiova abstrakce a ona paradoxní Duchampova figurace, odkazující stále někam za věci a dokonce za viditelné vůbec, do metafyzického.

Tyto provokace byly vskutku destruktivní — mířily bezohledně proti všem morálním a intelektuálním jistotám,

o něž se opírá evropská civilizace. Mířily proti představitelům a obhájčům těchto jistot, to znamená proti buržoazii. Nabyly zvláštní zuřivosti za první světové války a těsně po ní; vždyť tato válka ukázala nejnázorněji, jak bezcenné jsou to jistoty. Ale za touto exoterní podobou dadaismu se skrýval důležitý esoterní smysl. Navazoval na zkušenost abstrakce. Neboť abstrakce znamenala pro ty, kdo se jí odvážili, daleko více než maliřský experiment. Znamenala zkušenost nějaké nesmírné svobody, nalézané za jevy našeho světa. Všecko, co dadaisté dělali, dělali proto, aby získali místo pro tuto nesmírnou tvořivou svobodu. Bili okolo sebe, aby mohlo vzniknout něco pravdivějšího, skutečnějšího a zároveň šťastnějšího a krásnějšího, než byl tento buržoazní svět. Nechtěli nic méně, než aby člověk byl bezmezně na světě a se světem, aby konečně vskutku byl, byl úplně.

Ale v tutéž chvíli toto jen a jen umělecké a naprosto nepolitické dada se stávalo politickým. Chtělo učinit umění společenskou silou a předpokládalo, že všechen individuální a sociální život se má organizovat z umělecké zkušenosti a podle ní. Ale může vskutku umění vzít na sebe takovou úlohu? Zde začíná problém iracionalismu.

Dada bylo rozhodně proti apriorismu, idealismu, racionálním konstrukcím. Bylo iracionalismem v tom smyslu, v jakém je iracionalismus inherentní všemu umění. Ale slovo iracionalismus má dvojitý význam. Může znamenat odpor proti rozumu a hledání životní jistoty mimo něj, v citu, náladě, tušení, instinktu; nebo může znamenat předpoklad, že zkušenost se sice nedá vyvodit z myšlení, ale že myslící rozum má tuto iracionální zkušenost pozorovat, zkoumat, soudit a hodnotit. V obojím případě se otevírá zkušenost v celé šíři, tedy i do oblastí nezaložených na rozumu. V druhém případě se však rozumu odpírá pouze právo rozhodovat apriorně o skutečnosti a zkušenosti, zatímco v prvním případě se mu odpírá sama schopnost přistoupit k velikým a podstatným oblastem této skutečnosti a zkušenosti. Namísto apriorismu rozumu se zavádí apriorismus ne-rozumu.

Význam zkušeností, kterou přineslo moderní umění, je rozhodně především v tom, že jeho zkušenosti šly stále za

meze světa koncipovaného rozumem, tedy právě za meze světa té společnosti, která, dovolávajíc se (neprávem) vědy a jejich nesporných úspěchů, idealizovala a zužovala skutečnost na to, co v ní je nebo zdá se být od základu racionální. Moderní umění se zatím zakládalo na zásadně odlišné empirii, především na aktualizaci bezprostřední tělesné přítomnosti ve světě, na primérním smyslovém poznání, na hmotném zde a nyní, a pro tento svůj zásadní antiidealismus se muselo dostávat trvale do konfliktu s názory, jež ovládaly současnou společnost.

Ale tento empirismus umění nebyl sám o sobě nikdy anti-racionalistický. Aby si otevřelo co možná do široka všechny zdroje oné bezprostřední zkušenosti, vytváří si moderní umění metody, jak k ní dospět, usilovným kritickým myšlením. Nadto může moderní umělec tuto zkušenost sledovat a činit z ní předmět svého vytváření jen díky napjaté přítomnosti rozumu, neustálé rozumové kontrole. To platí i o krajních případech a právě o nich nejvíce. Jestli abstrakce Kandinského v jeho tzv. dramatickém období 1910—1920 se může vykládat jako barbarsky impulsivní barevná a tvarová exploze nebo jestli umění Kleeovo je jakýmsi souvislým sněním, vzniká-li jen a jen z intuitivního odhadování, jestliže chtějí, Kandinský jako Klee, dát se vést samotným vytvářením obrazu a nezasahují-li do něho žádným napřed pojatým záměrem, tu vše záleží na tom, dokáží-li, aby byli zároveň hypnotizovanými a hypnotizéry, aby byli schopni zároveň uvolnit autonomní proud vytváření a zároveň se na své vlastní tvoření dívat, zároveň přihlížet vznikání obrazu.

Podmínkou tohoto umění je tedy neustálá přítomnost zvědavého intelektu, jenž pozoruje novou možnost, která se tu otevírá, jenž ji hlídá a také podněcuje; a hodnota díla, které takto vzniká, nespočívá v tom, že by snad bylo nekontrolovaným výrazem instinktivních či intuitivních sil, nýbrž právě naopak, že tyto instinktivní či intuitivní síly se tu zpřítomňují za důsledné, od počátku až do konce neumdlévající a neustupující přítomnosti rozumu.

Když pak dadaisté docházeli až k abstraktní poezii, k recitacím sledu hlásek bez slovního významu, ani to nebyl nějaký snad sestup ke komunikaci jen impulsivní a intuitivní. Dadaisté jistě tady, jako v celém svém úsilí, hledali způ-

sob, jak působit na podkorovou senzomotorickou reaktivitu, ale smysl jejich úsilí byl jinde, než strhnout člověka k tomu, že by se vydal těmto reakcím — spíše právě naopak. Hugo Ball si zaznamenává 30. března 1916, dva měsíce po založení Kabaretu Voltaire, první vystoupení Huelsenbecka, Tzary a Janca se „simultánní básní“, recitovanou trojhlasně tak, že slova se překrývají k naprosté nesrozumitelnosti; a píše, že lidská řeč, redukováná už jen na pouhý hlas, je tu výrazem „duše člověka v jejím bloudění mezi démonickými průvodci...“ „Je to typická zkratka,“ dodává, „která ukazuje spor lidského hlasu, vox humana, se světem, který jej ohrožuje, zaplétá do sebe a ničí a před jehož rytmem a hlukem nemůže uniknout.“ A o něco později, když přednese sám svou první fónickou báseň, uzavírá: „Člověk se stahuje zpět do nejnuitnější alchymie slova, vzdává se dokonce ještě i slova, a tak ochraňuje poezii její poslední a nejposvátnější oblast.“

Toto umění jistě překračuje hranice, jež zkušeností vymezuje rozum, a jde hloub, než kde je rozum. Jeho iracionalismus, dalo by se říci, je anteracionální, předrozumový, nikoli protirozumový, antiracionální. Ale v této anteracionalitě vždy tkví nebezpečí, že se změní v antiracionalitu. Postačí, jestliže onen pobyt v anteracionálních oblastech zkušenosti, objevovaných uměním, se vzdá rozumové kontroly; a potom ovšem se tento iracionalismus stane silou rozvratu. Negativistická stránka dada, jeho útoky, jeho běsnění na civilizační normy, toto nebezpečí zřetelně vyvolávala; velice snadno se důraz přesunoval z pozitivního poselství dada na jeho negativní důsledky; hrozilo, že jeho hlavním programem se stane jen vynalézání nových způsobů pohoršování a že buď se dada stane spojencem nebezpečných proticivilizačních proudů (jako se jím stal právě vinou svého důsledného iracionalismu italský futurismus, když začal obdivem války a nakonec se ztotožnil s fašismem, a jako se později dal strhnout nacismem Martin Heidegger, Ernst Jünger, C. G. Jung), nebo že bude vytlačeno na okraj duchovního dění jako zábavná výstřednost.

Vznik obou určujících směrů meziválečné avantgardy, geometrické abstrakce i surrealismu, možno vysvětlit

z úsilí překonat onen výlučný iracionalismus expresionistické abstrakce a dada, dát oběma racionální výklad a dokonce, pokud to bude možné, spojit jejich účinnost s kladnými politickými silami své doby. Surrealismus měl z obou těchto hnutí vliv rozhodně větší; vděčil za to jednak výjimečné osobnosti André Bretona, jeho sugestivnímu vlivu a jeho organizačnímu talentu, jednak tomu, že zasahoval stejně do výtvarného umění jako do literatury.

Všichni zakladatelé surrealistické skupiny byli původně dadaisty; surrealismus sám neměl být než systematizovaným dada a celé jeho dějiny se dají vyložit jako neustálý spor mezi snahou zachovat věrnost té nesmírné svobodě, kterou dalo zakusit právě dada, a zároveň učinit tuto svobodu nějak užitečnou ve světě, dokázat, aby se stala popudem dějin a formou společenské organizace. Proto, jako už předtím část dadaistů berlínských a kolínských, i surrealisté se pokusili spojit osudy svého umění s osudy komunistické strany, a proto dokonce někteří ze surrealistických literátů, především Aragon, došli naposled důsledně až do socialistického realismu. Jak vážná to byla otázka, dokázala sebevražda Crevelova. Ostatní, vedeni Bretonem, došli na opačný pól: k okultnímu utopismu. Ani to nebylo nelogické. V hloubi dada bylo od začátku skryto něco z extatismu gnostiků a fantastických socialistických reformátorů, všech těch „Dětí čistého živého“, kteří rozvraceli evropskou civilizaci od karpokratovců počínaje přes bogomily a všechny ty extrémní hereze novokřtěnské a adamské až k nejrůznějším pohrdaným, vysmívaným a skrývajícím se lidovým sektám, existujícím téměř až do našich dnů, a okultnost okultismu sama měla svůj původ právě v tom, že spočíval na starých heretických tradicích a vymykal se evropské racionalistické ideji.

Ale tento extatický a od světa odvracející osten dada byl korigován vlivem myšlenky, která nabyla v oněch památných posledních letech před první světovou válkou krátkého sice, ale mimořádně širokého a pronikavého vlivu: futurismem.

Futurismus byl první organizovaný ismus, pracující s programovými manifesty, soustavnou propagací a kolek-

tivními vystoupeními; poprvé zde byla vyslovena nutnost zlikvidovat dosavadní umělecké tradice; poprvé byla ukázána možnost použít docela nových uměleckých prostředků, od typografické kompozice k hudbě hluků; poprvé bylo vědomě postaveno proti statickému ideálu krásy dynamické ustrojení a působení díla; a poprvé bylo řečeno, že moderní umění má „ukázat a oslavit přítomný život, neustále a překotně vytvářený vítěznou vědou“. Působení Apollinairovo a Cravanovo a vývoj díla Duchampova, Picabiova, Delaunayova, dokonce ani Kupkova si bez futurismu nelze představit: stejně osudně poznamenal tehdejší ruskou avantgardu; a pokud jde o dada, jeho novost, dalo by se dokonce říci, spočívala právě v tom, že se v něm slily oba tyto protichůdné proudy: meditativní ponor za světské podoby věcí, reprezentovaný Kandinským a Kleem, a snaha působit bezprostředně uvnitř moderního světa a jeho vlastními prostředky, hlásaná futurismem. A že po svém skvělém triumfu dada tak rychle se rozpadlo, bylo způsobeno právě tím, že neudrželo v sobě vratkou rovnováhu mezi protichůdností expresionistické abstrakce a futurismu: berlínské dada se odpoutalo zcela od expresionismu včetně expresionistické abstrakce a jakýmsi regresivním vývojem se dostalo k tomu, že nevědomky obnovilo futurismus v jeho dobrém i zlém; stejně převládly Tzarovým vlivem futuristické tendence v dada pařížském. Tím dada ztratilo smysl a rychle zaniklo.

Futurismus sám se brzy diskreditoval. Také jemu se stal iracionalismus osudným: chápal moderní dobu především nebo výlučně jako proud stále se stupňující energie, která stejně vždy tvoří jako ničí, a nechtěl víc než tuto nekonečnou energii, tento dynamismus, po jehož důvodu a smyslu nepátral, obrázel, pojímat do sebe, glorifikovat a propagovat. Když přišla válka, Marinetti a ostatní itaští futuristé (a podobně Apollinaire) ji přijali jako projev moderní vitality; a nakonec vzali stejně za svůj i italský fašismus. Nadto právě ve válce ztratil futurismus své největší umělce: Boccioniho a Sant'Elia.

Anonymní působení futurismu však překonalo jeho krátkou popularitu. Surrealismus z něho převzal — prostřednictvím dada — svá bouřlivá vystoupení, i když jinak s ním souvislost ztratil docela a propadl ve svých okultis-

tických teoriích a akademických výtvarných projevech názorovému passéismu. Ruský konstruktivismus naproti tomu převzal právě jeho civilizační optimismus a prostřednictvím Moholy-Nagye předal tento popud nejdůležitějšímu centru poexpresionistického a podadaistického vývoje v Německu: Bauhausu.

Opakuje se tu v nové podobě historie dada. V ruském konstruktivismu i v německém funkcionalismu se zase spojují futuristické myšlenky s abstrakcí. Tentokrát však už východiskem není přiznání k dynamismu moderního světa, nýbrž obdiv k jeho technickým dílům, a stejně i abstrakce tu dochází nové interpretace: nad strhující výbušností expresionistické abstrakce nabývá převahu meditativnost, dokonce statičnost abstrakce geometrické. Obdobně se vytváří situace v paralelních hnutích holandského neoplasticismu a francouzského purismu. Výtvarné dílo má vznikat z intuitivního prožitku zákonitosti vesmíru, má zrcadlit jeho veliký řád a skýtat pohled do jeho nehybných podstat, aby dalo člověku pevnou oporu v pohnutém světě. „Umění nemá smyslu, než když vyjadřuje to, co není hmotné, neboť pak dává člověku možnost, aby se povznesl nad sebe sama,“ poznamenal si Mondrian. Umělecké dílo má být ikonou vesmírné harmonie, která je podstatou a smyslem všeho existování, a život má být realizací tohoto velikého transcendentního poznání.

Hnutí, které se zde vytváří, je ve výsledku přesným protipólem dada a jeho destruktivnosti. Nová společenská funkce umění se už nevyjadřuje v hlučných a pomíjivých manifestacích, nýbrž vede k nové koncepci architektury, odpovídající ideji, podle které je zbudován kosmos; má vytvořit „křišťálový obraz nové přicházející víry“, který se bude pnout k nebi, jak se psalo v Gropiově manifestu při založení Bauhausu, má uvést lidskou společnost do nového Města, jež uspořádá její život v jasný, čistý, logický, racionální Řád.

Ale jako selhal surrealistický návod na život, stejně selhal i tento pokus o novou stavbu našeho hmotného světa. Není naděje, že by něčím mohla přispět v životě modernímu člověku kulturní interpretace světa, a není naděje, že by člověk mohl svůj život vpravit do pythagorejského abstrakt-

ního vzorce. Krize okolo roku 1930 těžce postihuje také celou myšlenku geometrické abstrakce. Po konstruktivismu odchází ze scény i Bauhaus, elán neoplasticismu hlavně po smrti van Doesburgově ochrnuje, dílo Le Corbusierova uzavírá se téměř jen v proklamace a ideální projekty. Když se v třicátých letech hnutí organizuje ve skupinu „Cercle et Carré“ a „Abstraction Création“ a těsně před vypuknutím války pod heslo „Les Réalités Nouvelles“, je už opět těsně uzavřeno do hranic umění. Přes ně se nepodařilo přenést velkou zkušenost abstrakce a dada ani surrealismu, ani konstruktivismu. Chtěli uvést metodu do spontánnosti této zkušenosti, uložit systém jejím improvizacím, interpretovat vědecky a technicky její bezprostřední konkrétnost. Ale čím dále postupovala tato racionalizace, tím více se ztrácel původní podnět. Nakonec zbyla jen schémata neplodná životně i umělecky. Umění po druhé světové válce tu už nemělo nač navázat; muselo začít odjinud.

Dá se dosti přesně sledovat, jak mladí malíři, začínající své dílo za druhé světové války, instinktivně navazují na to, co se nějakým způsobem vyhnulo oněm stylizacím meziválečného období. Severoamerické nové umění vychází z učení Hanse Hofmanna, mnichovského Němce dlouho již usídleného v New Yorku a tradujícího myšlení téměř totožné s názory, z nichž vycházel Kandinsky, a z nefigurativního a tedy neortodoxního surrealismu Miróa, Massona a částečně i Ernsta, kteří za války do New Yorku emigrovali; Pollock je přímým pokračovatelem Hofmannovým a Baziotés, Still, Motherwell, Roszak, Gottlieb i Rothko mají co nejbliže k surrealismu. Pollockovu malbu nazývá kritik Harold Rosenberg „abstraktním expresionismem“, tedy používá pro ni název, který předtím razil Alfred H. Barr jr. k označení malby Kandinského; a Motherwell naproti tomu si přeje, aby se tato nová abstrakce nazývala „abstraktním surrealismem“. Stejně je tomu ve Francii. Hartungova i Fautrierova malba zřejmě souvisí s německým expresionismem; dílo Michauxovo, Bryenovo i Wolsovo začíná sice v atmosféře předválečného surrealismu, ale se surrealismem se rozchází právě proto, že nemůže sledovat breto-

novskou ortodoxii, a vrací se zpátky do situace v mnohém evokující situaci Kandinského.

Také v Severní Americe Baziotés, Still, Roszak, Gottlieb i Rothko mají ve své chvíli velice blízko k surrealismu, ale nikdo z nich už dál s Bretonem nejde. Místo toho se znovu stává aktuálním pozapomenuté už dada. Motherwell vydává 1951 velkou antologii „Dadaističtí malíři a básníci“, a když Michel Tapié začne mluvit 1952 o nové malbě a sochařství jako o „jiném umění“, je to vedle expresionistické abstrakce především dada, nač myslí.

Jenže časy jsou jiné, než byly v dobách první abstrakce a dada. Abstrakce let 1910—1915 a dada se svou historií, začínající také v oněch letech, vyrůstaly ještě z oné poklidné doby, během níž se uskutečnil celý onen dlouhý a veliký vývoj, začínající impresionismem. Jsou ještě nesený nadšením a optimismem; snadno proto docházejí naposled víry v možnost přímého společenského působení umění. První světová válka však znamenala strašlivé zklamání. Hořké tóny, které pronikají hned od začátku do dada a dávají zvláštní akcent jeho negativismu, převracejí postupně jeho smysl v dalších etapách, berlínské a pařížské, až k zuřivému destruktivismu. Surrealismus i meziválečná abstrakce, i když se snaží navrátit umělecké práci její společenský význam, činí to už daleko nedůvěřivěji a nejistěji. Už to pro ně není bezprostřední umělecká zkušenost, co má znamenat novou pozitivní sílu v dějinách. Uměleckému dílu se svějuje jen prostředně působení; geometrická abstrakce začne sama sebe pokládat za „laboratorní umění“, jehož výsledky nabývají společenské ceny teprve, jsou-li aplikovány nějakým užitkovým způsobem — v architektuře, v průmyslovém návrhu. Na tomto základě vzniká ruský Inkuk i německý Bauhaus. Ale i surrealisté hledají možnost, jak poezii aplikovat. Nevěří už, že by revoluci mohla založit poezie sama z vlastních výbušných sil, a mění nadpis svého časopisu z původní „Surrealistické revoluce“ na významné „Surrealismus ve službách revoluce“, rozumějme revoluce komunistické. Také inscenace jejich výstav — počínaje výstavou roku 1938 — jsou aplikací poezie a jsou zamýšleny jako návod k použití poetických objevů a vynálezů v životě.

Avantgarda po druhé světové válce nesdílí však už ze sociální víry nic. Co válka po sobě zanechala, je především hrůza ze společenské a dějinné skutečnosti. Ani už otřást světem nechce umělec, protestovat proti němu, ukázat jeho pravou tvář — ostatně svět už dávno přerostl všechny síly básnické představivosti. „V oboru hrůzy, sadomazochismu, prázdna a děsu, černého humoru a zoufalé poezie válka to udělala lépe,“ vzpomíná na první poválečnou výstavu surrealistů po letech Michel Ragon.

V skřípavých, drsných, zúmyslu primitivních obrazech takového Wolse jsme daleko od abstrakce Kandinského; stěží kdo z mladých umělců po roce 1945 by mohl opakovat vyznání Kandinského z doby před téměř padesáti lety. Napsal to roku 1916 Gabriele Müntherové: „Občas mi je, jako by se už blížil uskutečnění můj starý sen. Ty víš, že to je sen namalovat velký obraz, jehož smyslem by musela být radost, štěstí života či vesmíru. Najednou jsem pocítil harmonii barev a forem, která je z tohoto světa radosti.“

Téma úzkosti, smrti a nicoty na léta zaujme filosofie a literaturu a obrazí se i ve výtvarném umění.

Jediné, co zbývá, je uzavřít se do sebe a hledat poslední a nevyvratnou už jistotu docela až na dně sebe sama, vydat se opět bez výhrad onomu „vnitřnímu hlasu“, který vedl kdysi abstraktní expresionisty i první dadaisty k nejasnému, neurčitému tušení, zdvihajícímu se pomalu z hloubi a rozprostírajícímu se ve vědomí. Nyní se však tento hlas prokazuje něčím velice hmotným. Je rytmem těla, je akcí svalů a hmatem kůže, je hladovostí zraku: zpřítomňuje se jako nepředvídatelné dění mezi malířem a obrazem, zaplavuje je oba jako spontánní téměř tvarové a barevné dění, vytváří si nový autonomní vesmír s vlastními zákony a vlastním smyslem. Umělec nemaluje už obraz; maluje dění, poddává se mu, nechává před sebou růst novou skutečnost. Malířský proces sám se stává inspirací, „polonáboženskou aktivitou“, říká Jackson Pollock. Jako Indiáni Navaho vytvářejí při východu slunce sypáním písku a barevných hlín na zemi piktogramy, které večer opět rozmetávají, také Pollock pokládá plátno na zem a dělá obraz jako nové prostředí, imaginární prostor, do něhož cele vstupuje: „Na podlaze je

mi to snadnější. Cítím se blíže obrazu, více jako jeho část, protože takhle mohu chodit okolo něho, pracovat na něm ze všech čtyř stran a doslovně být uvnitř obrazu.“ Dalo by se říci, že se nechá přepadat malbou, podvoluje se jí, stává se jejím vykonavatelem; dosahuje toho, nač pomýšleli surrealisté, když chtěli, aby umělecké dílo vynikalo „automaticky“, bylo výrazem dění, jehož autorem už není umělcovo vědomí. „Jsem-li uvnitř obrazu, neuvědomuji si, co dělám. Teprve po prvním údobí, kdy se jaksi s ním seznámím, vidím, co jsem vlastně chtěl. Bez obav pak dělám změny, přemalovávám části atd., protože obraz už má svůj vlastní život. Snažím se, aby se vyjádřil. Jenom když ztratím kontakt s obrazem, je výsledkem zmatek. Ale jinak je to dokonalá shoda, jednoduchý dohovor, a obraz se dobře vyvede.“

Tak vzniká nový způsob malby: „action painting“, „direct painting“, „peinture gestuelle“ — malba akční, přímá, gestická. George Mathieu vypočítává její pravidla: 1. Především a hlavně rychlost v provádění. 2. Nepřítomnost záměru, ať v tvaru, ať v pohybu. 3. Nutnost podprahového stavu soustředění. Mathieu se vybičovává k tomuto soustředění tím, že maluje některé obrazy veřejně; kostýmuje se k tomu a malování se stává zároveň divadlem, baletem, sportovním výkonem. Na jevišti Divadla Sary Bernhardtové namaluje roku 1956 za 20 minut obraz 12 m dlouhý a 3 m vysoký, největší obdiv tímto abstraktním psaním na obrovské plochy plátna sklídí příští rok v Tokiu.

Snadno zapadnou do nového proudu výtvarného myšlení Japonci, obeznámení s východoasijskou kaligrafií a usídlující se v Paříži: Key Sato, Domoto, Kumi Sugai a další. Jako první, ale aniž ještě použil orientální kaligrafie, přinesl orientální abstrakci do světa lyrické malby Číňan Zao Wou Ki.

Nesignalizuje to novou epochu v dějinách lidstva, kdy civilizace, od konce neolitu vytvářející se odděleně, začnou splývat, dávají vznik nové civilizaci, která bude nejen v zeměpisném prostoru, ale především v prostoru duchovním nekonečně obsáhlejší, než byla kterákoli jiná dříve? Už Tobey studoval japonskou kaligrafii a Hartung i Michaux svou vlastní cestou se už ve dvacátých a třicátých letech dostávali ke svým vlastním kaligrafiím. Nevedla je frenezie

Pollockova, Mathieuův paroxysmus, nýbrž hluboké soustředění, tiché sledování dění na obraze; smyslem jejich metody však zase bylo, aby dílo nevznikalo už z úmyslu a vědomí malířova, nýbrž z autonomní shody mezi rozhodováním ruky, pozorností oka a systémem, který si bude vytvářet obraz sám. Jaroslav Serpan, malíř, který je významným biologem, jako je Michaux velkým básníkem, mluví o „otevřené formě“, která „obsahuje všechny možnosti svého neomezeného, nepředvídaného a bezprostředního strukturálního vývoje“, a jeho kreslení vytváří tkáň, které jsou podobanstvím života. Je to, jako by malíř přihlížel tajemství stvoření.

Ještě dál se odvažuje malířství: k bezbřehému, beztvárnému, k prázdnotám, v nichž tvary, významy, skutky mizí.

Používá k tomu velice různých způsobů. U Marka Rothka z obrazu zbývá pouhých několik velikých, nejasně se rozplývajících barevných skvrn; Fontana už jen prořezává hladkou plochu obrazu, jako by chtěl sugerovat něco vždy nepřítomného, nekonečnou prázdnotu za věcmi. Docela opačně postupuje Fautrier. Vrší malířskou hmotu do vysokého reliéfu, ale zároveň ji nechává, aby ztrácela utváření, přestávala cokoli určitého znamenat, byla přítomností tak blízkou a naléhavou, že se už nedá nijak posuzovat, rozeznávat, chápat; je už jenom zde. Podobně je tomu u Tàpiese: obraz je hmotností, jež neznamená nic než sebe samu. Jiní, jako především Burri, sahají už přímo k surovým hmotám; obraz je sešíván z hadrů, ukut z plechů, slepen z plastických fólií. Je to návrat k světu před člověkem, k světu, kde ještě není nic, co jej činí lidským, kde není ještě zákonů, významů, předmětností. Svět ztratil smysl. Poslední jistotou, která zbývá, je absolutní přítomnost jeho hmotnosti.

Je vskutku něco nelidského na tomto umění. Dada se dovolávalo člověka, jeho svobody, jeho tvůrčích sil. Ale toto umění se obrací ke kosmu, v němž člověk už dávno není centrem. Je antiklasické, antirenesanční, antihumanistické. „Naše celá kultura připustila,“ píše Mathieu, „aby byla od konce středověku proniknuta helénskými myšlenkovými schémata, jejichž smyslem bylo redukovat svět na lidské

proporce a omezit cesty přístupu k němu na pochopení prostředkované rozumem a smysly. Ale umělecké dílo nestrhuje kosmos na rozměry člověka; není ničím více ani méně než otevřením do kosmu.“

Obrazy Yvese Kleina jsou už jen plochami chvějivé modře, růžové nebo zlata. Vlastně ani neobrazy; „jednobarevnými návrhy“ nazývá je autor. Nakonec Yves Klein pozval obecenstvo na otevření výstavy, kde nebylo vystaveno nic. Pouhé holé stěny; čirá nehmotnost. Zase provokace, ale provokace, která zase skrývala naučení. Konec, a také návrh na nějaký jiný začátek. „Prázdnu platil vždy můj hlavní zájem,“ napsal, „a mám za naprosto jisté, že v samotném středu prázdna jako v samotném středu člověka jsou palčivé ohně.“

Jsme tam, kde plnost a prázdnota se již nerozeznávají.

Obraz má mít docela nové poslání a má být proto něčím docela odlišným od všeho, co tu bylo. V New Yorku se mluví o „akční malbě“ nebo „přímé malbě“, v Paříži o „lyrické abstrakci“, o „tašismu“, malbě skvrnami, o „informel“, malbě beztvárného, a snad nejpřesněji o „l'art autre“, o jiném umění.

Jiné umění — tak jiné, jako bylo před ním jen umění Kandinského, Duchampova a dadaistů. Umění, které vůbec nechce být estetickým artefaktem, které naposled dokonce už ani nechce mluvit k smyslům. Umění, které povede někam daleko za umění, dokonce daleko za člověka, možná dokonce daleko za svět. Umění, které bude jen a jen duchovním dobrodružstvím. Umění-vykoupení.

Ale právě toto umění se nejrychleji stalo pouhým uměním, estetismem, dekorací. Případá to paradoxní, ale muselo k tomu nezbytně dojít. Malíř chtěl odhlížet od všeho, co nebylo děláním obrazu; jen v něm a skrze něj chtěl se dostat do vykupujícího absolutna. Ale zároveň obraz sám se stal předmětem zobrazování, malba sama se stala předmětem malby. To byl podstatný rozdíl od situace, kterou si vytvořilo dada. Dada chtělo rozhodně působit sociálně; dokonce i za tu cenu, že by obětovalo umění. Ale nyní se umělec právě sociálního působení vzdal; jeho inspirací je kosmos, ne člověk. Přitom ovšem se svým uměním zůstává dále ve

společnosti. Zůstává však v ní pasivním; a tato pasivita nutně znamená, že přijímá své tradiční společenské postavení a svůj tradiční úkol: zhotovovat drahocenné dekorativní předměty.

Nebylo proto nikterak nesnadné položit mosty od tohoto „jiného umění“ k poimpresionistické a pofauvistické malbě. Malíři, kteří vystupovali jako nositelé a obhájci „francouzské tradice“, se přidali první. Bylo mezi nimi několik velkých koloristů — především Estève. Ale byla tu také řada dalších, kteří se nedostali nikdy z impresionistického vidění. Teď je spojili bez neshody s nefigurativní kompozicí obrazu; kvůli nim se dokonce začne mluvit o „abstraktním krajinářství“. Jiní našli zde možnost využít navykého expresionistického přednesu; heslo „abstraktního expresionismu“ přišlo jim vhod. Gestická malba dovolí řadě malířů uplatnit svůj malířský elán i svůj vkus a jejich efektní výsledky připadají u Klineho, u Soulagese téměř monumentální. Z druhé strany materiálové umění dalo vznik jakémusi rozměrnému šperkařství — viz třeba bratry Pomodory. Moderní umění se popularizovalo; modernost a konvence rychle splývaly. „Je abstrakce akademismem?“ Už roku 1952 mohl Estienne položit tuto otázku.

V Paříži, kde bývala v posledních letech před válkou jediná velká přehlídka moderního umění za rok, Salón Nadnezávislých, plní se novou produkcí řada salónů. Salón Nových skutečností, Květnový salón, Salón Porovnání, Pařížské bienále, Salón mladého sochařství. Nejvíce přitahují pozornost mezinárodní výstavní centra: Bienále v Benátkách a v Saõ Paulo, Documenta v Kasselu, a nová a nová přibývají. Muzea moderního umění v čele s newyorským se stávají mocnými institucemi. Kde dříve bylo snad deset, snad dvacet obchodníků s moderními uměleckými díly, jsou jich sta. Obchod, který se soustřeďoval do Paříže, prosperuje teď v desítkách měst na obou stranách Atlantiku i Tichého oceánu. Dražby u Sothebyho jsou událostí a dosahované ceny oslňující.

„Abstraktní obrazy zřídka se hodí do bytového zařízení,“ psal roku 1947 Clement Greenberg, „a obraz, i když měří třikrát tři metry, stal se jakýmsi soukromým deníkem.“ Kde jsme od těch časů! Bez abstraktního obrazu si již ani

nelze představit nové bytové zařízení; a malíř, který chce uspět, rád popluje s proudem. Na několik let bude platit za nezvratnou pravdu, že moderní umění znamená abstrakci, a že tedy také malovat abstraktně znamená být moderní. Když — ještě roku 1961 — se Gillo Dorfles odvažuje zařadit do své knížky Poslední směry v dnešním umění kapitolu „Nové směry figurativní“, pokládá za nutné mnoho se omlouvat. Byl přece z prvních, píše, kdo si uvědomil, že „abstraktivismus je jediným východiskem pro současné umění“; a ujišťuje, že „přece znovu a znovu dosvědčil svou věrnost ‚novo-objektivnímu‘ umění a jeho postupným podobám od konkrétnímu k tašismu, od informale k znakovým a materiálovým směrům“.

„V abstrakci dovršuje západní malířství celé dějiny umění,“ prohlásil 1955 Charles-Pierre Bru ve své knize o estetice abstrakce a tlumočil tím obecný názor.

Ale brzy se ukázalo, že právě figurativní směry mají nabýt zvláštního významu.

Začátek nového vývoje signalizovala v Paříži koncem čtyřicátých let vedle výstavy Fautrierovy výstava Jeana Dubuffeta; už umění Fautrierovo bylo v důležité své části figurativní, a pokud jde o obrazy Dubuffetovy, ty jsou a vždy zůstanou tematické. Nejvýraznějším jejich tématem je lidská postava. Lidská podoba však začne vystupovat i z akční malby Pollockovy v posledním jeho údobí, v první polovině padesátých let, a zejména pak z malby Willema de Kooninga, jehož cykly Žen jsou jedním z nejsobitějších projevů americké akční malby. Významné místo na scéně moderního umění zaujala skupina Cobra; její název shrnuje jména Kodaně, Bruselu a Amsterodamu a připomíná, že jejími členy byli Dánové Asger Jorn a Robert Jacobsen, Belgičané Pierre Aléchin a Corneille a Holanďan Appel. „Akt tvorby sám o sobě má daleko větší význam než vytvořené dílo,“ napsali ve svém programu, „a toto dílo nabývá na významu v téže míře, v jaké nese stopy námahy, jež je zrodila.“ Jejich program je tedy obdobou programu akční malby, ale přece se již uplatňuje i figurativní význam obrazu. Obdobný expresionismus vede k vzrušené traktaci

u Antonia Saury, jednoho z početné skupiny mladé španělské malby. Konečně v Anglii už od začátku padesátých let vystupuje do popředí markantně tvorba Francise Bacona, jedné z nejpůvodnějších osobností poválečného umění.

Co tu začíná, dostane jméno „nové figurace“ nebo „jiné figurace“. Přesněji by se mělo mluvit o novém figurismu. Z rozpoutaného obrazového dění tu vystupuje lidská postava; je zprvu ještě kusem veliké přírody, součástí hmotnosti vesmíru, pomíjivým seskupením jeho energií; ale nezbytně je zároveň už zjevením jedinečné osobnosti na scéně života, zneklidňujícím tajemstvím, nepochopitelným, a proto i hrozivým a pravděpodobně vskutku nebezpečným.

Zdá se, že příčinou hrůzy, kterou budí, je právě ono přírodní, čeho je člověk projevem nebo co se skrze člověka projevuje. Zračí se to zvláště v sochařství. Informální tendence se tu nemohla mnoho uplatnit — i když mezi prvními jejími zástupci nalézáme několik sochařů, Stahlyho a Étienne-Martina ve Francii a Somainiho v Itálii. Větší možnosti skýtaly sochařství tendence materiálové — odtud vychází Zoltan Kémeny, Robert Muller, Robert Jacobsen, v některých svých dílech César, řada jiných. Ale způsobem svého vytváření je socha téměř nezbytně figurální, pro sochaře je jeho dílo téměř vždy jeho alter ego. A tu je příznačné, jak velcí sochaři těchto let, Germaine Richierová, Roszak, Armitage, Chadwick především, a po nich také z jmenovaných už César, Muller a Jacobsen, objevují v tomto svém druhém já tvary nelidské, rostlinné, zvířecí, a co nejstrašnějšího, hmyzí. Moderní sochařství se stává krutou teratologií — jako se jí stala Evropa světových válek a koncentračních táborů.

Když pak sochař chce dosáhnout skutečné, pravé podoby člověka, kterého má před sebou, tu jeho sochy — sochy Giacomettiho, sochy Segalovy, podobně jako obrazy Baconovy — jej představují jako bytost, která se něčím podstatným do fyzického prostoru nevejde, do něho nepatří, nedá se v něm zachytit, jako cizince, který nese v sobě něco, co se navždy vymyká pochopení a zpodobení.

Sartrovo „bližní, to je peklo“ není závěrem ahistorické kontemplace. Zděšení z člověka, jež se obrazí v myšlení i umění padesátých let, je reakcí na dějinnou a společenskou

skutečnost: na mučení a vraždění, jež začalo první světovou válkou a od té doby už neustalo. Ještě jednou se tu vrací ovzduší surrealismu. Přízraky, jež surrealistické umění vyvolalo, nebyly a nejsou psychologickými fenomény, ale historickými fenomény; podoba člověka, kterou začalo odhalovat, je právě velice skutečnou podobou člověka evropského.

Také druhý důležitý vývojový moment, který během padesátých let rozrušil uzavřenou estetiku abstrakce, mohl se dovolávat filiace surrealisticke a skrze ni tentokrátě opět i dadaisticke a futuristicke: citace reálného předmětu.

První, kdo se odvážil vnést do imaginárního prostoru výtvarného díla hmotný kus reality, byli Picasso 1911 a Braque 1913; tento nový předmět je tu však ještě podroben systému kubistického obrazu, je součástí jeho skladby, rovnocennou plátnu a barevné pastě, papíru a stopě tuhy. Roku 1913 však už dochází Duchamp k poslednímu důsledku: osamotňuje bicyklové kolo s vidlicí a v příštích letech stojan na sušení lahví, hřeben, rýč, záchodovou mušli, a vystaví je. Od té doby se takové vnášení kusů všední skutečnosti do uměleckého kontextu stává stále běžnější. Nabývá přitom velmi různého významu. Něco docela jiného jsou kubistické koláže, něco docela jiného zase zmíněné Duchampovy ready-mades, něco jiného montáže dadaistů a zase něco jiného surrealisticke „předměty se symbolickým fungováním“; a nyní opět nabudou tyto citace zcela jiného významu. Zvláště veliký podnět novému vývoji přineslo dílo velkého dadaisty Kurta Schwitterse a byly to nepochybně jeho výstavy v New Yorku v letech 1951 a 1952, jež inspirovaly Roberta Rauschenberga, aby do obrazů, koncipovaných ve smyslu abstraktního expresionismu, začal vnášet hmotné kusy skutečnosti. Bylo to možné jen proto, že americký abstraktní expresionismus vždy obsahoval skrytou složku bezprostředního vztahu ke skutečnosti, konkrétně ke skutečnosti New Yorku: frenetické rytmy Pollockových nebo de Kooningových obrazů jsou nepochybně inspirovány životem této metropole. Jestliže u Rauschenberga postupovaly nyní těmito obrazy kusy syrové skutečnosti, jen se jejich latentní obsah jimi konkre-

tizoval. „Obraz se vztahuje k umění i k životu,“ napsal Rauschenberg. „Jedno ani druhé se nedá uměle vyrábět. Pokouším se být činný v mezeře mezi obojím.“ Přesněji řečeno, umění tu má přesahovat do života a život do umění, a v tomto přesahování má vznikat něco, co by fungovalo stejně v umění jako v životě. Odtud došel Rauschenberg ke svým „combine paintings“, ke svým „kombinovaným obrazům“, kde s obrazem spojuje klobouk, pneumatiku, židli nebo listy z obrázkových časopisů nebo kde v obraz pomalováním mění příkrývkou a polštář své postele.

Obdobným vývojem procházeli zároveň dva američtí sochaři, Stankiewicz a Chamberlain. Stankiewicz připomíná Rauschenberga — a Schwitterse — svým hromaděním zahozených věcí v nové artefakty, Chamberlain montuje své plastiky z barevně dukovaných plechů karosérií, jež sbírá na hřbitovech automobilů, a je tím v principu blízký materiálovému sochařství Jacobsenovu. U nás začla s obdobnými plastickými montážemi už 1959 Věra Janoušková.

V polovině padesátých let, o málo později než Rauschenberg, přichází se svými obrazy Jasper Johns. Opět je východiskem abstraktní malířství a Johnsovy obrazy jsou především krásnou rukopisnou malbou. Ale celá tato malba je tu proto, aby postavila před oči banality: číslice, terč, americkou vlajku, mapu Spojených států. V jedné podstatné věci se přitom Johns od Rauschenberga liší: zatímco Rauschenbergovu malbu nese romantická důvěra v moc uměleckého činu, Johnsovo umění je proniknuto intelektuální skepsí a jeho obrazy lze vykládat jako ironické *qui pro quo*, kde to, co je zplna „jen věcí“, vystupuje zplna jako „jen malba“ a naopak, aby se naposled ukázalo, že umění nemůže nikdy obsáhnout vskutku věc a věc sama že se nikdy nemůže stát vskutku malbou. Johnsovy plastiky to dokládají názorně: jsou to bronzové odlitky žárovek, kapesní svítilny, konzerv se zázvorovým pivem — ale čím přesněji jsou odlity, tím méně jsou tyto věci vskutku zde. Na jeden svůj obraz, na kterém je pouhý čtverec šedivé malby, připevnil Johns nápis se slovem LIAR, tedy LHÁŘ. Nebyl to jen vtipný nápad.

Díla Johnsova a Rauschenbergova byla vykládána jako provokace a dostalo se jim názvu „neodada“. Souvislosti s dada jsou tu zřejmé; ale přesto není to žádná doba

dada. Spíše by je bylo možno srovnávat s Dubuffetovým dilem. Vnější jsou velmi rozdílné. Ale také Dubuffetova malba se blíží v mnohém abstrakci, zejména v její podobě materiálového umění, a používá tvárných postupů tohoto umění k tomu, aby jimi odhalovala skutečnost. U Rauschenberga a Johnse je ovšem charakteristická skutečnost newyorská, u Dubuffeta zase stejně charakteristická skutečnost pařížská — hlavně v jeho počátečních pracích z doby okolo 1945 a znova v jeho cyklu „Paris Circus“ z let 1961 až 1962.

Dílo Dubuffetovo, Rauschenbergovo či Johnsovo nejsou protestem proti modernímu světu. Nejsou ani souhlasem s ním. Jejich vztah k němu je daleko hlubší a složitější, než aby se dal zachytit do jednoduchého pojmového schématu. Ale už to není „kosmické umění“. Týká se světa zcela konkrétního, přítomného světa velkoměstské civilizace.

„Neodada“, „nová figurace“ a to, čemu Dubuffet říká „l'art brut“, „umění v surovém stavu“, přinesly osvobození ze začarovaného kruhu abstrakce. Moderní umění v nich začalo zasahovat do svého historického a sociálního světa.

„Nezměníš-li na něco svůj názor, když se postavíš před obraz, který jsi předtím neviděl, buď jsi nenapravitelný hlupák, nebo obraz opravdu není dobrý,“ vyložil Rauschenberg svůj názor na poslání umění. Vizuelní fakta nejsou tu proto, aby dekorovala život, ale aby jej formovala. Ale zatímco umění, jednou s protestem a jindy v souhlase s dnešním životem, pořád zůstává uzavřeno v galeriích, v muzeích, na stránkách výtvarných časopisů, v soukromí sběratelů, prostírá se široko daleko po moderním světě obrovská soustava vizuelních sdělení. Z plakátových ploch, světelných reklam a z výkladů, ze stránek novin a magacinů, z filmů a z televize, z tvarů aut i bytového zařízení, z obalů potravin a z nápadů a nálad oděvní módy, z všech stran a v každém okamžiku je člověk moderního světa bez ustání zaplavován tvary, znaky, symboly. Co znamená tato řeč? Odkud vzniká její podoba a jak působí na názory, zvyky, představy, city, chování? Je až ku podivu, že teprve v padesátých letech našeho století si začali lidé, zabývající se

výtvarnými problémy, klást takové otázky — a je to asi příznačné pro vzdálenost, která je mezi současnou sociální realitou a současným uměním. To všechno se prostě pokládalo za kýč, za nevkus, za nekulturnost; ale bez odpovědi zůstala otázka, proč tedy návrhy moderních umělců, jak by mělo naše prostředí vypadat, i když byly nejlépe míněny, nakonec ztroskotávaly. Inkuk zmizel beze stopy a Bauhaus sice nabyl světového vlivu, jenže zformoval jen nepatrný zlomek průmyslové produkce, konzumované ponejvíce tzv. kulturním obecnstvem; ale na skutečně podobě prostředí velkoměsta — prostředí veřejného i soukromého — zanechal jen stěží patrné stopy. Ale co tedy — a zde začne druhá, neméně důležitá řada otázek — co chybí této řeči, co to vlastně nemůže postihnout, aby se stala vskutku řečí tohoto moderního světa, vskutku utvářela jeho viditelnou podobu?

Byla to anglická „Independent Group“, „Nezávislá skupina“ — teoretik umění Lawrence Alloway a teoretik architektury Rayner Banham, sochař Paolozzi, architekti manželé Smithsonovi a další — která se soustavně začala zajímat o toto velkoměstské vizuální prostředí; a Alloway razil tehdy termín, který měl udělat světovou kariéru; „pop art“ — rozumějme „popular art“, „lidové umění“. Mýslél jím tehdy onen velkoměstský folklor, nikoli snad nový umělecký směr.

První manifestací skupiny byla výstava „Parallel of life and art“, „Souběžnost života a umění“. Roku 1957 následovala výstava „This is tomorrow“, „Toto je zítřek“, kde Richard Hamilton měl fotografickou zvětšeninu koláže, představující ideální svět pop artu: v pokoji, zařízeném módním nábytkem, svalovec z inzerátů „dynamické rozpi-navosti“, reklamní kráska, konzerva šunky, vysavač, televizor, plakáty. Tak vzniklo první dílo, kde původní pop art — nebo pop culture — se stal inspirací individuálního výtvarného projevu. Tato koláž nese již také ony zvláštní a matoucí znaky příznačné pro vztah umělého pop artu k vlastní mentalitě a materiálům prostředí pop: není to ani obdiv, ani kritika, ani lhostejnost, nebo je to obdiv, kritika i lhostejnost zároveň. Pop art bude poutat právě touto složitou významovou strukturou svých děl.

Později se připojil k Hamiltonovi R. B. Kitaj — Američan, který přišel do Anglie oklikou přes Vídeň a který pak na londýnské College of Art strhl Petera Blaka, Petera Philipse, Derka Boshiera, Davida Hockneyho a další.

Nejvýraznější osobností anglického pop artu zůstává Paolozzi, sochař veliké invence, jehož bohatý vývoj zatím vyvrcholil absurdními konstrukcemi model-strojů.

Anglickému pop artu chyběla asi nejvíc propagace. Proto byl zastíněn svými francouzskými a americkými sousrozenci.

V anglické skupině se pop art velmi přiblížil tomu, čemu se říká „nová figurace“. Paralelní vývoj, který probíhal ve Francii, byl naproti tomu daleko více poznamenán reminiscencemi na dada a surrealismus. Anglická skupina používala a používá často tradičních malířských postupů; v Paříži naprosto převládají netradiční techniky. Skupinu „Les Nouveaux Réalistes“, „Noví realisté“, zorganizoval roku 1960 kritik Pierre Restany; jestliže její manifest nadepsal „40° nad dada“, bylo to proto, že se v něm dovolával především — v zřejmé reakci na malířskost a malebnost lyrické abstrakce — Duchampových citací reálných předmětů, jeho ready-mades, jenže zatímco tyto ready-mades znamenaly sestup na nulový bod umění, nyní je třeba, vysvětlil, vystoupit 40° nad tuto nulu, k umění, které bude reintegrovat člověka do skutečnosti.

Nejdůležitějšími osobnostmi této skupiny jsou či byli dva sochaři, Tinguely a zmíněný už César. Tinguely je autor mnoha kinetických plastik, montovaných z nekonečně rozmanitého repertoáru výrobků současné industrie, ale odložených, rozbitých a zbavených původního smyslu, z nichž „Métamatic“, strojek na malbu abstraktních obrazů, vystavený poprvé v Paříži roku 1959, a „Pocta New Yorku“, obrovitá mašinerie, kterou vybudoval roku 1960 na dvoře newyorského Muzea moderního umění a jejímž jediným účelem bylo sebe sama zničit, jsou nejproslulejší. Druhý z těchto sochařů, César, překvapil roku 1960 „kompresemi“, totiž mohutnými bloky slisovaného železného šrotu, které vystavil jako zvláštní symbol moderní skutečnosti, a pak používal tohoto materiálu k vytváření plastik. Obdobné myšlení vede skupinu dekolážistů, kteří vystavují strhané

plakáty: Hainse, de la Villeglého, Rotellu, Dufřena. Stejně bezprostřední převádění skutečnosti do polohy výtvarného díla charakterizuje Daniela Spoerriho, který ve svých „obrazech-pastích“ stabilizuje náhodné konstelace objektů, jako hlavně stoly po jídle; Armana, který hromadí do svých zasklených schránek jednou budíky, podruhé injekční ampulky, potřetí konvice a tak dále. Konečně tu byl Yves Klein (dnes už mrtvý), jedna z největších osobností své generace: pokusil se po svých monochromech o bezprostřední prezentaci lidské postavy tím, že na obrazy otiskoval přímo tělo modelky. Byl to kuriózní postup, ale vlastně to bylo jedno z možných domyšlení techniky koláže.

Při vši své radikálnosti vracejí se tedy francouzští noví realisté k systémům, které vývoj moderního umění také již kanonizoval, jako k montážím a kolážím. Ve Spojených státech však vystupují od počátku šedesátých let autoři, kteří objevují možnost, jíž se zatím moderní umění leda letmo dotklo: forma autentického pop artu sama se stane pro ně tématem. Je tu Roy Lichtenstein, do té chvíle abstraktivista, který začne ve svých obrazech rozvíjet novinová comics; Claes Oldenburg si zařizuje místo ateliéru krám v chudé čtvrti New Yorku a tady modeluje a vystavuje své pestré modely jídel a šatstva ze sádry; Andy Warhol kopíruje na svá plátna senzační fotografické reportáže; Rosenquist maluje své obrazy jako reklamní tabule.

Na první pohled se zdá, že se chtějí ztratit v anonymitě velkoměstského světa, být neosobními mluvčími jeho vizuální řeči. Je v tom ještě kus gesta, s kterým dada bralo opovřené materiály prostředí moderního člověka, banální noviny a obrázkové časopisy, a používalo jich ve svých kolážích, jako by skrze jejich prostotu, možná i vulgární a brutální, mluvilo daleko více skutečného života než skrze všechny rafinovanosti vysokého umění.

Ale američtí popartisté jdou za smyslem tohoto vulgárního světa, za smyslem, který je skryt ve způsobu jeho utváření: v komerční kresbě, v ikonografii reklamy, ve způsobu oblékání a zařizování, dokonce i v úpravě jídel. Toto tvarosloví a tato symbolika jsou tu nepochybně proto, aby učinily tento svět žádoucím, a kdybychom se je naučili

přečíst, odkryli bychom v jejich interpretaci něco velice důležitého. Na nereflektované oddání se světu velkoměstského člověka navazuje tady proto zvláštní studená pozornost. Jako když Max Ernst kladl na prkna podlahy s vystouplými lety listy papíru a otíral o ně tuhu tak dlouho a takovým způsobem, až mu na papíře místo kresby let začaly vystupovat jako ze sna obrazy podivných krajin, rostlin, ptáků a zpola lidských postav, stejně pozorným malířům nebo modelérům těchto nezajímavých skutečností moderního světa nabývají jejich podoby tak nečekaného a nepochopitelného smyslu, že se před nimi najednou cítáme jako před svědectvím nějaké civilizace vzdálené, neznámé a téměř děsivé. Reklamy, stránky obrázkových časopisů, sami lidé okolo nás se mění v přízraky. Manifestační účelové souvislosti jsou rozrušeny; reklama již nic nedoporučuje, obrázek z comics již nepatří do žádného vyprávění, fotografie ztratila popis, jídlo již není k snědku a lidé Segalových plastik zůstali nehnutě uprostřed akce, jež už nikam nevede. Do skutečnosti se teď dere nějaký jiný smysl, a možná podstatnější a významnější, než ke kterému se přiznávala zatím. Ale není to právě tento druhý smysl, proč civilizace moderních metropolí tak osudně poutá moderního člověka, že pro ni opouští vše, čím byl? Láká ho vskutku jen hmotné pohodlí, které mu slibuje? Neoplétá ho pavučinou fantastického snu, z něhož se už nedokáže probrat? Nebo je to právě tento nezřetelný sen, čím začíná budoucnost naší civilizace?

jako roku 1950 se vracelo umění velkou oklikou k dada a první abstrakci, tak se zde o deset let později stejně nečekaným způsobem rehabilituje surrealismus. Umělý prostor obrazu a sochy má zase dovolit snu zpřítomnit se v bdění, ukázat svou podobu v plném denním světle; jenže zatímco surrealismus šel po stopách individuálního snu a nakonec se uzavřel do precízní subjektivnosti, pop art jde za kolektivním snem a jeho sociálním smyslem. Výtvarná metoda a tedy i podoba pop artu je proto zcela odlišná od surrealistické. Ale přece je to pořád táž otázka, kterou si tu moderní umění klade: jaký význam má vlastně iracionalita v našem racionálním světě, kolik na její přítomnosti záleží lidskost jeho utváření.

Jako surrealisté, také stoupenci geometrické abstrakce vystoupili po skončení druhé světové války s nárokem na vedoucí postavení, a první léta se zdálo, že to budou vskutku oni, kteří budou nositeli dalšího vývoje. 1945 se otevřela výstava „Konkrétního umění“: představuje především Kandinského, Mondriana, Freundlicha, velké klasiky abstrakce, kteří za války zemřeli a teprve nyní budou doceněni; a s nimi vystavuje Arp, Sophie Taeuber, Delaunay, Magnelli, Herbin, Pevsner. 1946 navazuje na předválečnou výstavu „Nových skutečností“ salón téhož jména, který se pak bude opakovat každým rokem. Zanedlouho se organizují silná hnutí v Itálii a v Argentíně. Budoucnost má být abstraktní.

Jenže zanedlouho se ukázalo, že mezi novou abstrakcí lyrickou a meziválečnou geometrickou abstrakcí je nepřekonatelný rozpor. Expresivní výraznost nové abstrakce a její spontánnost, rehabilitující dokonce surrealistický automatismus, je pravým opakem intelektuální a ukázněné abstrakce geometrické. Geometrická abstrakce zdá se nečasovým už přežitkem a její výtvarné úsilí pouhým dekorativismem.

Ale zatím už začal i v geometrické abstrakci probíhat nový vývoj. Vychází z toho, že geometrická abstrakce je schopna působit svou tvarovou, barevnou a kompoziční jasností a přesností neobyčejně bezprostředním a intenzivním způsobem na zrakové vnímání a zrakovou orientaci. Tak vznikne během padesátých a zejména od počátku šedesátých let nová orientace: vizualismus a kinetismus.

I tento vývoj je předznamenán už ve dvacátých a třicátých letech — podobně, jako už tehdy začínalo informální umění. A také tehdy to byly politické dějiny třicátých let a jejich katastrofální průběh, co započatý vývoj na dlouho zdrželo. Ale už v půli dvacátých let se geometrická abstrakce zbavovala onoho mystického akcentu, který měla hlavně u Mondriana, a soustřeďovala se k materiální skutečnosti a účinnosti abstraktního díla; nechtěla už být mluvčím vesmírného řádu, inspirovat k velkému pochopení života, ale chtěla využít svých možností k tomu, aby manipulovala novým způsobem se zrakovým vnímáním. V úvodě k výstavě „Dnešního umění“, která byla uspořádána roku 1925 v Paříži a byla první velkou manifestací abstraktního umění

v meziválečném údobí, se zdůrazňovalo, že toto umění má „působit přímo na vnímání“. V téže době také vzniká v Galerii hannoverského muzea podle plánu jejího ředitele, Alexandra Dornera, „abstraktní kabinet“. Vytvoření tohoto kabinetu svěřil Dorner El Lisickému, ruskému konstruktivistovi, který tehdy žil v Německu, a ten jej koncipoval docela v duchu a prostředky dnešního vizualismu; podobně další kabinet, který měl uskutečnit Moholy-Nagy, byl projektován jako manifest kinetismu s abstraktními filmy, světelnými hrami atd. Prostor instalovaný El Lisickým byl zničen roku 1936 a zamýšlené dílo Moholy-Nagye se vůbec neuskutečnilo. Ale hlavní myšlenka už zcela předjímala tendence, jež vystoupily znova do popředí po roce 1960; definoval je Dorner, když napsal, že „návštěvník měl v obou prostorách brát tělesně i duchovně aktivní podíl na procesu vznikání moderní skutečnosti“.

Přes nepřízeň časů řada osobností zůstala i po druhé světové válce věrna programu geometrické abstrakce: Albers, Pasmore, Nicholsonová, Lippold a další, a co bylo nejdůležitější, vývoj, který se na prahu třicátých let zastavil, nyní v padesátých letech zase ožil. V Paříži rozvinul nové pojetí geometrické abstrakce především Moholy-Nagyův žák Vasarely, ve Spojených státech Ellsworth Kelly, Morris Louis a Kenneth Noland; za nimi pak řada dalších. Ozvaly se nové termíny: „hard edge“, „kalte Kunst“, „optical art“, „retinal art“, „neogestaltismus“, „post-painterly abstraction“, zkratka „op art“, polemizující s pop art, se nakonec stala nejpůvodnější.

Je to umění docela opačné informelu. Je děláno s maximálním rozmyslem, kalkuluje s fyziologickými zákony zrakového vnímání a využívá zejména zrakové dezorientace, již vyvolávají grafické obrazce s několikerým možným prostorovým výkladem, a paobrazů, vznikajících používáním barevných kontrastů; rukopisný přednes je vyloučen, obraz je vytvářen přesnou kresbou a pevně ohraničenými barevnými nátery; a zatímco informelní obrazy vyžadovaly kontemplativního soustředění, musely se pomalu a dlouho číst, tato díla bezohledně a jednoznačně útočí na divákovu vnímání.

Spolu s tímto vizualismem přichází a v mnohém se s ním překrývá vlna kinetického umění. Jeho počátky jsou až da-

leko ve futurismu a — opět — v dada. Nyní se stává velkým mezinárodním hnutím. Díla proměňující se změnou zorného úhlu divákova; díla, jimiž může divák pohybovat a podle své vůle je přeměňovat; díla, jimiž pohybuje vítr nebo voda nebo dokonce energie magnetického pole; díla opatřená mechanickým pohonem: je to obrovský program možností, které kinetismus objevuje, a nepřehledný je už také počet umělců, kteří se jím zabývají. Pofrancouzštělý Maďar Schöffer, Severoameričan Malina, Švýcar Tinguely, Italové Munari a Vardanega, Argentinci Martha Boto, Kosice a Le Parc, Řek Takis, Izraelec Agam jsou z nich asi nejsobitější; vedle toho působí tu řada skupin pracujících více-méně kolektivně.

Velké výstavy kinetismus a vizualismus propagují. Pionéry byly roku 1955 výstava „Pohyb“ v galerii Denise René v Paříži a „Výstava konkrétního umění“ v Curychu. Po nich následují výstavy v Tokiu, v Amsterdamu, v Antverpách, v Záhřebu a vzápětí po celém světě od New Yorku po Moskvu. Na výstavě kinetických „vizuálních návrhů“ „Nové tendence“ 1964 v Paříži bylo zastoupeno přes 50 autorů, na výstavě vizualismu „Odpovídající oko“ 1965 v Muzeu moderního umění v New Yorku přes 100 autorů z mnoha zemí Evropy i obou Amerik.

Daleko už toto umění nemá vytvářet uzavřený estetický svět a dokonce už není dekorativním doplňkem našeho životního prostředí. Je to „opera aperta“, říká Dorfles, dílo otevřené do optického světa a působící v něm tak intenzivně a mnohdy dokonce tak brutálně, že aktivizuje diváka až k obranným reakcím. „Moje obrazy jsou uklidňující nebo vzrušující vizuální dráždění, která jsou pro život člověka stejně nenahraditelná jako kyslík, ultrafialové záření nebo vitamíny,“ říká Vasarely, a Bruno Munari: je třeba „nalézt pravdivý, objektivní vizuální jazyk, nespoutaný žádnou subjektivností a žádným estetickým předsudkem, vizuální jazyk, který by přirozeně a instinktivně sděloval dynamické faktory, určující naši novou znalost světa“.

Jestli se zatím umění po druhé světové válce vracelo k dada a první abstrakci, teď se zdá vracet ještě dál přes ně až k pozapomenutému zatím, sebe sama diskreditovávšimu, a přece ve své chvíli tak neobyčejně významnému futurismu.

Jiná figurace, nové obrazy člověka, neodada, nový realismus, pop art, vizualismus, kinetismus... všechna ta slova už přestávají vyhovovat. Jednotlivé proudy splývají: kinetik Tinguely patří k novým realistům, angličtí popartisté mohou být z většiny vykládáni jako představitelé nové figurace, stejně Segal; vizualistická abstrakce obsahuje v sobě elementy moderní reklamy a přechází tím v pop art a zase Lichtenstein ve svých posledních obrazech se dotýká abstrakce; Muller figuruje ve svém materiálovém umění hmyzí tvary, ale používá zároveň odpadových elementů a experimentoval i s pohybem. K těmto křížovým souvislostem přistupují daleké souvislosti časové — mezi Matissem a Kellym, Delaunayem a Nolandem, Schwittersem a Rauschenbergem.... Díla moderního umění se nedají dobře rozložit do příhrádek, a jestliže v přehledu, jako je tento, se bez toho nelze obejít, nezbude místo pro mnoho umělců, kteří se nevejdou dost dobře nikam — pro takového Noguchiho, de Staëla, Cornella, Nevelsonovu, Alici Penalbu a řadu dalších. Čím dále tím více se ukazuje, že v celém moderním umění jde o něco společného, co daleko přesahuje jednotlivé umělecké programy a metody.

Dokonce ani s pojmem avantgardnosti už dnes nevystačíme. Dříve šlo o novou, protože toto nové znamenalo svobodu. Dnes už je tato svoboda otevřena dokořán. Smí se vše a cokoli; není snad prostředku sebevíce kuriózního a fantastického, kterého by se ještě nikdo nebyl pokusil využít; a žádná novost sama o sobě už tady nepřekvapí a nepohorší. Soustředění avantgardy k novosti vede dokonce ke kanalizaci významu jejího díla; už od pozdního dada se okolo avantgardy začíná kupit obecenstvo, které tyto novosti exploatuje jenom s ohledem na toto zvláštní avantgardní či avantgardistické společenské prostředí.

Ale avantgardní novost prostředků a vzhledu byla a jest jen vnějším projevem moderního umění. Jeho vnitřní původ a smysl je docela jinde: v hloubce času. Jeho novost vznikala dokonce spíše z nezájmu o formu, z bezohledného podrobování formy novému pocitu světa a novému poslání uměleckého díla než ze záměrného hledání nové formy; a proto právě tehdy, když se zájem začal soustřeďovat na hledání a kultivaci nových forem, na „experimentaci“ s nimi,

prostředky avantgardy samotné začaly samy svazovat umění a odvádět pozornost od poselství, pro něž tu toto umění mělo být. Tak došlo k tomu, že moderní umění samo sobě zakládá svou nesvobodu a musí proto samo proti sobě bojovat. Projevuje se to v celém současném výtvarném umění. Jerzy Soltan vystihl situaci v jednom článku v *Architectural Design*: „Předešlá generace CIAMu musela bojovat proti nepříteli, který byl vně hnutí. Naším úkolem je bojovat proti nepříteli vnitřnímu, proti ‚bratrovi-moder-nistovi‘. Úkol předešlého CIAMu byl možná heroičtější — náš úkol vyžaduje větší mravní síly.“

Osudné propadání moderního umění do nesvobody estetična bylo příčinou, že se tak často proklamovalo, že základem svobody umění musí být osvobození od umění samotného. Počínaje futurismem a dada mluví se o „antiart“, o „protiumění“, a také severoamerický pop art je výrazem tohoto antiartismu; odtud jeho lhostejnost k „vysokému umění“ a používání prostředků opovrženého umění či pa-umění velkoměstské civilizace. Jiná podoba těžce lhostejnosti k uměleckosti se objevuje v nejmladším umění pařížském. Výstava „Všední mytologie“ v municipálním Muzeu moderního umění v Paříži v létě 1964 je poprvé ukázala v přehledu, ale tito noví autoři upozornili na sebe už předtím na pařížském Bienále mladých a Salónu mladé malby. Zase je to široké mezinárodní hnutí. Jsou mezi nimi Italové jako Cremonini, Pistoletto, Recalcati, Bertini, Del Pezzo, Španěl jako Arroyo, Francouzi jako Arnal, Raysse a Rancillac, Portugalec Bertholo, řada latinských Američanů jako Argentinec Berni, Brazilec Fahlström, Mexičan Gironella, Télémaque, který je z Haiti, a Camacho, jenž pochází z Kuby, Allyn je kanadský Francouz — skoro napořád jsou to tedy Latinci, výjimkou je tu Němec, jako je Kalinowski, a Holanďan, jako je Brusse. Skoro všichni žijí v Paříži.

Dosavadní terminologie kritiky tu selhává. Svým vzhlédem, užíváním nekanonizovaných prostředků, připomíná toto umění pop art; častěji lhostejnost k výběru uměleckých prostředků vede ke skicovitě kresbě a volnému malířskému podání někdy expresionistického rodu, někdy naopak inspirovaný se filmovým obrazem; jindy zase se vrací k reminiscence na surrealistické objekty a koláže; mnohdy vy-

znam, jehož tu nabývá lidská postava, činí z něho pokračování toho, čemu se začalo říkat nový figurálníismus. Rozhodně to je však antiformalismus, který jde proti principům, z nichž vzešlo svého času informální umění. Toto umění začalo jako únik od lidí a od času. Ani autoři „všedních mytologií“ neakceptují naši společnost. Jenže už z ní neutíkají. Malují moderní město a jeho lidi a staví před oči problematičnost, nesnadnost, dokonce úděsnost naší historické a sociální skutečnosti. To, co dělají, rozhodně nemá být uklidňující dekorací. Jejich obrazy jsou často spíše plakáty nebo zvětšenými kresbami než zdobnými předměty pro byt; každý prostředek je jim dobrý, je-li dosti účinný, přesvědčivý, názorný. Nejde tu o umění, ale o nové použití výtvarných prostředků k sociální analýze a kritice.

Posledním důsledkem dnešních tendencí je překračování hranic výtvarného umění. Dílo je situováno někde mezi hranice různých uměleckých disciplín. Lettristi začali spojovat výtvarný projev s literárním, mnohá kinetická díla jsou audiovizuální a jejich složité prostorové konfigurace hraničí s architekturou, pop art vytváří úplně nové typy umění; u nás jsou dokladem takových tendencí nečitelné rukopisy a nápisy v grafikách Jiřího Balcara, „předmětné básně“ Jiřího Koláře, polovýtvarné a poloslovesné artefakty Ladislava Nováka.

Jedním z nejvýznamnějších projevů těchto tendencí jsou „happenings“, „příhody“. Vznikly v prostředí severoamerického pop artu a znamenají radikální prolomení dosavadních hranic uměleckých druhů. Jejich prvním autorem a teoretikem je Allan Kaprow. Vyšel z koláže a asambláží, rozšířil je do prostoru, na celé zdi, do celé výstavy, přidal i hluky a pachy, poslze i lidi. „Použijeme specifičnosti vidění, slyšení, pohybu, lidí, vůní, dotyků. Materiálem pro nové umění jsou předměty všeho druhu: malba, židle, jídlo, elektrická a neónová světla, kouř, voda, staré ponožky, pes, film, tisíce jiných věcí.“ Co nejdůležitější, strhuje do svého díla diváky, činí je samy kusem tohoto díla. Vzniká útvar docela nový. Připomíná divadlo primitivů, magický ritus, psychodrama.

Ještě dál chtějí jít situacionisté. Happenings předpo-

kládají libreto, inscenaci. U situacionistických projektů hmotné dílo chybí vůbec. Chtějí vytvářet situace vybavující z pasivity, provokující tvořivost. „První pole budoucí tvořivosti obsáhne experimenty v chování, konstrukce úplných návodů, momenty svobodně vytvářeného života“ (Michèle Bernsteinová). „Hlavní rozdíl, který nutno překonat, je rozdíl mezi hrou a běžným životem, kde hra je pokládána za izolovanou a provizorní výjimku...“ Proto navrhnou celé nové pojetí životního prostředí, „sjednocující urbanismus“, který by byl důsledkem tohoto nového pojetí života a sám jej vyvolával (redakční stať v časopise „Situacionistická internacionála“ 1958).

Situacionistické hnutí se rozpadlo na řadu znesvářených frakcí a zajímá je dnes, zdá se, spíše politická teorie než tvůrčí činnost. O to důležitější je činnost skupiny, která se vytvořila na samém konci padesátých let okolo newyorské avantgardní galerie George Maciucinase, upozornila na sebe na několika „Festivalech Fluxu“, uskutečněných v různých městech západní Evropy, a dnes rozvíjí činnost opět v New Yorku. Hlavním objevem tohoto hnutí jsou „events“, „události“: návody situací, které si čtenář má hrát sám pro sebe, někdy jsou míněny k provozování před publikem a někdy mohou být jen představovány.

Happenings jsou na pomezí výtvarného díla a divadla. Events už nejsou ani výtvarnictvím, ani divadlem, ani jakýmkoli jiným druhem umění. Jejich autoři — mnozí z nich původně výtvarníci — jim dávají zhusta název „hudba“, dovolávajíce se toho, že se toto umění uskutečňuje v čase — ostatně John Cage se svým zcela zvláštním a novým pojetím umění je zřejmě hlavním inspirátorem hnutí, a ten vskutku vyšel z hudební skladby. Smysl events se dá však nejlépe vystihnout Cageovou definicí „divadla“: „Kdykoli a kdekoli člověk je, vždy se realizuje divadlo, a umění prostě je usnadňuje tím, že člověka přesvědčuje, že opravdu toto divadlo tu je.“

Nam June Paik cituje ještě jinou Cageovu formulaci: „Je to krásné, ne že se to krásně mění, nýbrž prostě jen, že se to mění,“ a dodává: „Je-li příroda krásnější než umění, není to proto, že je intenzivnější nebo složitější, ale pro její proměnlivost, pro hojnost její hojnosti, pro její nesmírné

množství.“ Umění má člověka otevřít tomuto nekonečnému udávání světa a splynout naposled s prostým životem. „Rád myslím na to, co dělám, jako na druh folklórní činnosti, podobný písni, které jsme všichni zpívali, a hrám, které jsme si hráli,“ píše Dick Higgins a navrhuje nové hry. Podobný záměr umění-hry vznikl také u nás; přišel s ním 1963 Milan Knížák.

Events nabývají tvarů velmi rozmanitých a dokonce protichůdných. Henry Flynt se domnívá, že by bylo možno koncipovat je jako děje ryze spekulativní, podobné matematickým operacím s jejich zvláštní krásou, a mluví proto o „pojmovém umění“. U jiných se zase mění tyto events ve velmi teatrální výstupy, jako právě u Paika. Snaha o šokování vrcholí u Wolfa Vostella, který např. v jedné své „dekoláži“, která spojuje prvky events s konstrukcí happeningu, dává rozdrtit auto mezi lokomotivami.

Podněty, jež se poprvé projevily ve futurismu, v expresionistické abstrakci a v dada, ožívají v plné síle. Myšlenku happenings poprvé a už velmi zřetelně vyslovil Kandinsky ve svém návrhu totálního divadla, které by zaujalo zrak, sluch, čich i chuť: byl to jeho přítel Hugo Ball, který chtěl v Kabaretu Voltaire realizovat právě takové divadlo; a dada začalo ve svých provokacích vytvářet ony situace, kde chybí už jakékoli hmotné dílo. A nyní nová úsilí opět staví proti modernímu racionalizovanému utilitarismu manifestační iracionalismus. Happenings i events se pohybují mnohdy na hranicích a za hranicemi rituálního konání a mytického myšlení — odtud jejich zvláštní poutavost. Ale s důsledným iracionalismem se také vrací nebezpečí ahumanismu, rezultujícího v antihumanismus. Kritizuje Vostell krutost moderního světa, jak se hájí, nebo přece ji, byť nechť, oslavuje? Nejsou brutální lámání sexuálních tabu v některých happenings a events jenom groteskní? Jackson Mac Law, jeden z prvních autorů Fluxu, se distancuje: mluví o akcích, které jsou „ohavné“, „imorální“, „protispolečenské“.

V základě těchto tendencí však není prostá protispolečenská, nýbrž vědomá a záměrná protiburžoaznost. Také protiuměleckost, která se v dnešních nových směrech proklamuje stejně vyzývavě, jako ji proklamoval před půlsto-

letím futurismus a dada, má stejný smysl: je ve skutečnosti odporem proti tomu umění, které pro sebe institucionalizovala buržoazní společnost. Proto také umění, které se tady vytváří, má být důsledně akcí a vůbec žádnou věcí; je velkým společenským posláním, ale právě proto nikoli vyráběním cenností, které by se mohly sbírat, opatrovat, hodnotit v penězích. „Neobchodováno, neprodáváno, nerámováno do zlata, nespalitelné, nevydáváno v luxusních edicích, netištěno na pohlednice, nezneužitelné jako výzdoba do ložnice,“ definuje si počínání své a svých druhů Tomas Schmit ve Vostellově časopisu „Décollage“.

Také specializace umělce na některý ismus se stala prostředkem institucionalizace umění v buržoazní společnosti. Z pop artu se může stát a také už začíná být uměleckořemeslná výroba zajímavých montáží, z happenings módní společenská zábava, z events senzace. Ale v moderním umění přesto zbývá dost výbušné síly, aby roztrhávala estetiku, které je mají opentlit a spoutat.

„Ve Fluxu jsme se nikdy nepokusili dohodnout se o cílech nebo metodách,“ napsal nedávno George Brecht; „jednotlivci, které spojovalo něco nepojmenovatelného, začali prostě společně publikovat a převádět svá díla. Toto společné cosi spočívá asi v pocitu, že hranice umění jsou daleko širší, než se má ze zvyku za to, či že umění a určitá dávno ustálená omezení už nejsou k užítku.“ V tom spočívá asi význam vývoje, který se v různých podobách projevuje v pop artu, „nových mytologiích“, ve vizualismu a kinetismu, ve vzniku happenings, v „living theatre“, v tzv. konkrétní poezii, v situacionistických popudech, Fluxu a příbuzných hnutích. Nejsou to nové estetiky. Nevymezují nové umění. Jsou to spíše antiestetiky. Rozlamují hranice estetičnosti, aby daly umění plnou společenskou a dějinnou účinnost.

Naše umění sledovalo tento vývoj jen úryvkovitě.

Především chyběl začátek: futurismus, abstrakce, dada. České umění uvízlo u fauvismu, expresionismu a kubismu. Do nového světa nevstoupilo.

Důsledky toho byla poznamenána celá meziválečná doba. Abstrakce zůstala periferní a neplodnou záležitostí.

K surrealismu se dospělo teprve v polovici třicátých let — v době, kdy se už sám akademizoval. Teprve v nejnepříznivější době, těsně před válkou a za války, se situace mění a v Praze vzniká prostředí, které se začíná vyrovnávat vlastním způsobem a včas s aktuální světovou problematikou — v díle Františka Janouška a Zdenka Rykra především.

To pokračuje i po válce. Mezi mladšími malíři se živě uplatňuje tendence k lyrické abstrakci; příznačné je zvláště vystoupení Vladimíra Boudníka, jenž dochází k expresivní abstrakci nedlouho po malířích pařížských a amerických a aniž co o nich ví. Nazývá tuto abstrakci explozionismem a definuje ji už roku 1949 velmi přesně: „Obraz musí být filmovým pásem o nesčíslném množství napětí a psychologických explozí, zhuštěných do nehybné plochy a předvedených v nekonečně krátkém čase, za součinnosti divákovy pohybové fantazie.“

Ale v této době už se tento vývoj u nás hluboko rozrušuje. Umění se naléhavě připomíná historický a společenský úkol, ale problematika tohoto úkolu se formuluje zvnějšku. Specifický bezprostřední vztah umělce k době a společnosti je nahrazován teoretickým uvažováním: umělec, strháván přesvědčivými argumenty intelektuálními a morálními i soustavností jejich uplatňování, přestává spoléhat na vlastní uměleckou empirii a ztrácí půdu pod nohama. Je pouhým kronikářem a dekorátérem své doby, nikoli jejím činným účastníkem, a jeho práce pozbývá smyslu. Pokus proto ztroskotává. Několik umělců od počátku cítilo chybnost této interpretace moderního umění, postupem času přibývali k nim další, až naposled kolem roku 1960 tzv. socialistický realismus pozbyl významu.

Ale jeho paradoxním důsledkem je vznik obecného mínění, že umělec, nemá-li se zpronevěřit svému uměleckému poslání, nemá a nesmí na sebe brát společenskou úlohu, naopak, že má uvnitř společnosti uchovávat oblast umění jako zvláštní uzavřenou enklávu. Tomu ovšem vyhovuje právě lyrická abstrakce a materiálové umění, které od svého původu jsou manifestací odvratu od lidského existování společenského a historického k nelidskosti bytí kosmického, přírodního a hmotného. Zároveň se dlouho nedostávalo soustavnější konfrontace tohoto výtvarného díla

s veřejností, a umělec, který se zazdíval sám mezi své obrazy, zazdil se zároveň do umělého estetického univerza.

Problematika umění padesátých let se u nás reflektuje v této velmi zúžené podobě a její řešení se prezentuje s jakousi definitivností, jež naznačuje, že tu vývoj ustrnuje. Další podnět chybí. Zdá se, že by mohl vzniknout pouze z vědomí sociálního a historického původu a poslání díla — ale právě tato oblast je blokována. České umění je v jiné fázi než umění světové: ve fázi zvniternění, a mělo by si hledat svou odlišnou cestu.

Nicméně několik umělců začne od konce padesátých let a v první polovině šedesátých let docházet důsledků obdobných těm, jichž se došlo přibližně v téže době v jiných zemích a o nichž se tam mluví jako o neodada, pop artu, happenings, events, lettrismu. V myšlenkově ustrnulém prostředí jsou těžko apercipovány a obvykle jsou dezinterpretovány. Pokus o zničení dogmatu přináší nové dogma a brání, jako tolikrát už, vývoji a svobodě.

Všechny dogmatismy jsou stejně neplodné a pro umění proto vždy stejně nebezpečné. Dogmatismus realistický a antiabstraktivistický, dogmatismus antirealistický a abstraktivistický, dokonce i dogmatismus politický a dogmatismus antipolitický.

Neboť moderní umělec potřebuje svobodu. Nepotřebuje ji pro sebe. Nepotřebuje ji ani pro umění. Nepotřebuje ji dokonce ani z důvodů metafyzických. Nepotřeboval by ji, kdyby žil ve starém Egyptě nebo v románské Evropě. Tehdy stačilo, že umělec byl ve své době; z ní čerpal všechnu sílu. Ta sama ho nesla. Moderní umělec potřebuje však svobodu především vůči své době. Umění bylo vždy politické. Politické je i toto umění, jenže novým způsobem. Uniká-li své době, je to proto, aby k ní našel znovu cesty. Propadá-li jí, je to proto, aby se z ní lépe mohlo vymknout. Moderní umělec potřebuje tuto svobodu nejspíše proto, že tato doba se mění tak nesmírně rychle a žene se do budoucnosti tak odlišně ode všeho, co tu kdy bylo, že ani umění, má-li stačit této odlišnosti, nesmí se už na nic přítomného vázat.

Umělec si nevybírání své úkoly. Je mu proto také zbytečné radit. Umění je vždycky spjato tisícerými pouty se svou do-

bou. Je spjato s jejími viditelnými dějinami, ale především je spjato s oním velikým procesem vytváření a uchování lidskosti, jenž je vždy znovu popudem a smyslem těchto dějin.

Moderní umělec potřebuje svobodu proto, aby přispěl těmto dějinám. Potřebuje k tomu dokonce i svobodu od své doby. Potřebuje i svobodu od jejího umění. Co jsem psal v poslední době a co jsem sebral do této knížky, bylo vlastně všechno polemikou se současnými uměleckými dogmatismy. Snažil jsem se hájit umění a jeho zkušenost před teoretickými konstrukcemi. Mezi články o abstrakci a „jiném umění“ z konce roku 1963 a počátku roku 1965 a články z Moskvy a Paříže, o pár málo měsíců mladších, se mnoho u nás změnilo. Ale nezměnila se potřeba svobody. První z článků, které zde znovu otiskuji, znějí dnes už v lecčems archaicky. Přesto jsem na nich mnoho neměnil. Potřeba svobody trvá. Nabyta jenom jiné formy. Nedávno ještě bylo třeba bránit umění proti dogmatu političnosti a realističnosti. Dnes je překonáno. Nové dogma apolitičnosti a abstraktivismu připadá vůči umění vlídnější. Je možná jen zákeřnější.

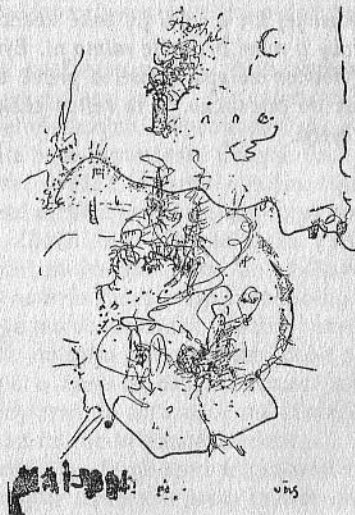
Je velmi nesnadné být moderním umělcem. Musí být docela v tomto světě a musí být zároveň pořád mimo něj. Musí jej žít a musí jej také vědět. Musí být docela ze své doby a musí být stále mimo ni. Být vidoucím a jít naslepo. Vyloučen ze společnosti a právě tam, kde tato společnost jde do budoucna. Je to velice těžké, ale to je právě to nezbytné.

Co to je kritika? Často se o ní mluví a často se kritizuje, ale málokdo se zeptá, co kritika je, co může a co nesmí. A tak se na ni vznášejí požadavky, jimž nemůže vyhovět, a zapomíná se od ní chtít to, co dělat má.

Hlavní omyl bývá v tom, že se od kritiky čeká, že bude ukazovat umění nějakým způsobem cesty, že bude dávat rady umělcům, co mají dělat; má být přece rozhodčím, má být soudcem, a nekoná-li tento svůj úkol, trpí tím celý vývoj umění. Anebo se alespoň myslí, že nemůže-li kritika působit přímo na vývoj umění, má mu sloužit tím, že bude orientovat uměleckou veřejnost, že ji bude vychovávat, že ji povede k dobrému a bude odvracet od zlého, že bude lidem doporučovat, co se jim má líbit a co se jim líbit nemá.

Pořád se přitom mlčky předpokládá, že kritik je schopen vědět více než ostatní — více než umělci sami nebo alespoň více než ti, ke kterým se toto umění obrací; že kritika je vědou, která cosi ví o krásnu nebo o zákonech vývoje umění a podle výsledků, jichž ve svém bádání došla, může soudit, co je krásné a co není nebo co vývoji umění odpovídá a co mu brání. To je pak to, čemu se říká „kritéria“.

Domněnka, že krásno nebo vývoj umění mohou být předmětem samostatné vědecké disciplíny, je odrazem mínění, že umění samo je jakousi odbornou činností, dostatečně oddělenou od činností ostatních; umělec je pravděpodobně odborník na krásno, umění je to, co vnáší krásno do všedního života, a kritika tedy má posoudit, kolik v kterém díle krásna je. Dnes už víme, že vše plyne a stále se mění, a tak připouštíme, že i krásno je hodnotou historickou; a kritik tedy má mít příslušné odborné vzdělání, aby věděl, jak se toto krásno, jeho společenská funkce a jeho konkretizace v dílech mohou a musí projevovat v současných dějinách.



Wols

Došlo to tak daleko, že se v běžném hovorovém úzu u nás zaměňuje výraz kritik a výraz historik umění. Konečně naučil-li se kdo rozumět tak nekonečně rozmanitým projevům umění v minulosti, není samozřejmé, že bude rozumět i jeho projevům v přítomnosti? Ale není to samozřejmé. Vývoj umění vypadá logicky teprve ex post; po románském umění jaksí musela přijít gotika, po gotice musela přijít renesance... Jenže románský umělec nikdy nemohl tušit, že přijde gotika, a gotik ani nevěděl, že tu už je, že je gotikem. Proto historiografické metody se nedají uplatňovat na přítomnost a kronikář, který bude poučen o historických zákonech a bude psát velice rychle, přece nepředběhne svůj čas a nenapíše o dnešku to, co ostatní o tomto svém dnešku a o sobě samých ještě nevědí.

Každá normativní kritika je proto komická — a někdy tragická. Jako ani nejlepší estetik nezná přesný výměr umění, stejně ani nejlepší historik nepředpoví, co se s uměním stane zítra. Bude jím překvapen jako všichni ostatní, a kolik bude schopen reagovat na toto nové, co přijde, nezáleží na jeho vědecké výzbroji, ale na něčem docela jiném.

Na něčem docela jiném; na něčem, co vlastně je opakem všeho vzdělání, vší učenosti, všech znalostí. Neboť to, co především potřebuje, je schopnost předstoupit před umělecké dílo jako člověk nic nevědoucí a nic nepředpokládající, jako člověk, který vůbec neví, jak má umělecké dílo vypadat a co to vlastně umělecké dílo je, ani kudy vývoj umění má jít. Nazval bych tuto schopnost dostupností.

Má-li vůbec nějak začít, musí se kritik dát k dispozici tomu, co tu je teď před ním. Nesmí to být on, kdo začne první mluvit, nýbrž samo toto umělecké dílo. Musí dokázat, aby vyčkal na jeho hlas, který bude možná velice tichý a dokonce zastřený, na jeho mluvu, možná velice nezvyklou. Nesmí se ho ani na nic ptát. Musí jen poslouchat — musí jen umět poslouchat, a jestli jeho vzdělání nebo jeho zkušenosti jsou v této chvíli k něčemu užitečné, tedy jen proto, že když se

již setkal s tolikými a tak nekonečně rozmanitými díly umění, naučil se už více poslouchat než se ptát.

Tato zvláštnost umělecké kritiky souvisí asi přímo s podstatou umění. Je-li na umění, aby stále obnovovalo můj vztah k světu a tím celý můj život, tu samozřejmě záleží nejvíc na tom jeho novém, na tom právě, nač mé dosavadní zkušenosti a vědomosti nestačí; a jsme-li dnes v čase, kdy se celý náš svět, celá naše civilizace, celá naše společnost mění tak hluboko, že život každého z nás převrací, opět musíme očekávat od umění něco, co by odpovídalo této změně, této novosti našich časů. Ale to nové není „v oblasti krásna“ nebo „ve vývoji umění“, to nové je novým v mém životě; říká mi něco docela nečekaného, obrací mou pozornost někam, kam jsem dosud nepohleděl, zaujímá mne něčím, co jsem si ještě nikdy neuvědomil.

Disponibilita je podmínkou a počátkem kritiky, ale nikoli ještě kritikou samou. Není-li kritika vědou, není ani vyjadřováním, sdělováním subjektivní impresy. Kritika je ve skutečnosti poznávací proces, dlouhý a obtížný; proces, při kterém kritik musí mobilizovat všechny své schopnosti — své odborné vzdělání jako své životní zkušenosti, svůj vztah k umění jako svůj vztah k společnosti a světu. A tu se mezi dílem a kritikem rozprádá dialog, kde střídavě jeden z nich je tázající se a druhý hledající odpověď: není to jenom kritik, který se táže tohoto díla, ale zrovna tak se toto dílo táže jeho a on se musí snažit nějak na ně odpovídat, sám ze sebe. Během tohoto dialogu kritik je chvíli pro a chvíli proti, mění názor, sám se sebou polemizuje, a nikdy není na konci. Proto ani to, co naposled říká, nejsou konečné soudy, nýbrž otevřené problémy.

A to zase asi souvisí s podstatou umění. Jako umění nepřináší žádné soudy, nemůže je přinést ani kritika. Moralizující kritika je vždy neadekvátní. Platón kdysi vyčítal umění, že „neukazuje cestu životem“. Umění vskutku neukazuje cestu životem. Nutí člověka, aby si ji hledal sám.

Neukončenost, neukončitelnost souzení provází proto všechny estetické soudy. Carracciové, Reni byli před

sto padesáti lety vrcholnými zjevy, pak dlouho akademickými rutináry, dnes opět začínají zajímat jako skuteční umělci; není tomu dávno, co etnologické materiály se staly pro evropské vědomí uměleckými předměty; teď dokonce začíná být vnímán jako specifická výtvarná řeč současný „městský folklór“ reklamních tabulí, neónů, inzerátů, novinových kreseb, který dosud platil za pouhý kýčový odpad. Jiná díla zase ustupují, znehodnocují se; ztratili jsme do veliké míry vztah k tzv. klasickému umění antickému i renesančnímu a musíme si znovu problematizovat Raffaela, dívat se na něj odněkud z hlediska manýrismu, abychom jej znovu začali chápat.

Zásluhou kritiky není, že má pravdu, ale že otevírá obzor, klade nové otázky. Nečiní-li to, dogmatizuje — realisticky, surrealisticky, abstraktivisticky: je propagací, a nikoli kritikou. Svá kritéria si musí kritik vytvářet stále znovu v přímém kontaktu s uměleckým dílem, ale tato kritéria platí vždy jen pro tento případ. Příště musí kritik začít zase znovu, ledaže se ocitá před věcí, která je jen epigonská, která se na něj už s ničím novým neobrací, kterou stačí jen vsunout do příslušného registru.

V otevírání obzoru, v kladení otázek, v novém a v novém hledání kritérií je vlastní funkce kritiky. Kritika může připadat vedle vlastní umělecké činnosti jako činnost povýtce intelektuální, a proto tedy snad vědecká. Ale umění samo není nějakým instinktivním sebevyjadřováním; každá umělecká tvůrčí činnost obsahuje složku intelektuální, teoretickou; proto také často i umělci sami jsou významnými teoretiky. Jestli se pak kritik specializuje na tuto intelektuální složku umělecké tvorby, rozšiřuje tím, obohacuje, vytváří onen intelektuální obzor, který pro moderní umění je naprosto nezbytný. Je-li pak kritika málo citlivá, málo zaujatá i málo vzdělaná, je to nedostatek, který se projeví na celém uměleckém dění.

Ale nesmí se od kritiky žádat, aby byla soudcem nad výtvarným děním nebo aby byla nějakou jeho agenturou u publika. Kritika nevykračuje před umělci ani

neposkakuje za nimi. Je uvnitř výtvarného dění. Je jeho součástí, součinitelem, jednou z tvůrčích jeho složek, je také něčemu blíže a něčemu dále, je někde pro a někde proti, ale právě jako účastník, nikoli jako pozorovatel, soudce či vykladač.

Historik a popularizátor mohou přicházet teprve, když už je o vývoji alespoň zásadně rozhodnuto, když už se ví, co platí. Jsou to disciplíny potřebné, dokonce nepostradatelné. Ale kritiku suplovat nemohou. Proto je asi potřeba tato její obhajoba. Kritika (nebo teorie současného umění, což je asi totéž) tu musí být právě tehdy, když věci teprve začínají, když se ještě neví, co bude. Musí tu být ještě dřív, než už tu zase jsou dějiny.

1

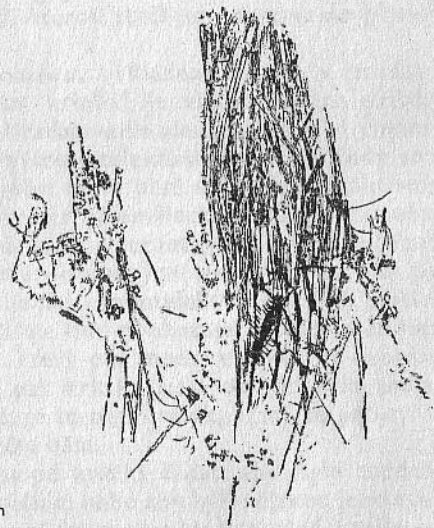
Už dost dlouho a dost hojně se diskutuje o abstrakci ve výtvarném umění, a s užitekem, zdá se, stále menším. Teorie se zamotávají v teoriích, polemika se vznáší do pomyslna, a jde-li pak mezi obrazy, nevíš, jak celá ta diskuse s nimi souvisí.

V diskusích bývá často nejdůležitější — ale také nejobtížnější — zjistit, o čem je vlastně řeč. Podaří-li se to, mnohdy tím bývá diskuse skončena. Vznikla jen z nesprávného tázání po věcech a správným postavením otázky je vlastně už dána i odpověď:

I v naší diskusi se zdá, že je nejtěžší zjistit její předmět: co to je vlastně to „realistické“ umění a co to je umění „abstraktní“.

Začíná to hned u samých označení „realistické umění“ a „abstraktní umění“. Je to podivný protiklad. Realismus přece není žádným opakem abstrakce: abstrakce je v logice, v matematice, ve vědách vůbec něco velmi reálného, ba dokonce svým způsobem reálnějšího než jevová realita sama; abstraktní logickou nebo matematickou formulací přírodního zákona přece nevystupujeme z reality. Protikladem k „abstrakci“ je „konkrétnost“ — ale oboje, abstraktní i konkrétní, je reálné.

Co ostatně nazývat „abstraktním“ a co „konkrétním“, to potřebuje dalších vysvětlení. Pro scholastiku je „člověk“ idejí konkrétní, „lidstvo“ idejí abstraktní. Pro Hegela zase konkrétním je obecné a abstraktní jsou jednotlivé skutečnosti. Comte rozlišuje „abstraktní vědu“ jako matematiku a „konkrétní vědy“ jako zeměpis... Van Doesburg nazývá „konkrétním“ uměním právě to, co se obvykle nazývá abstrakcí... Pařížský salón abstraktního umění se nazývá „Nové reality“...



Bryen

Vydeme-li zas z pojmu „realismus“ a hledáme k němu protiklad, nalezneme jej v ireálném či ideálním — v zdánlivém, iluzorním, fiktivním. Do „irealismu“ ve výtvarném umění můžeme ovšem zahrnout mnoho — to, co se míní termínem „abstraktní umění“, ale i všecko zpodobování mytologických postav a scén, heroickou krajinu, surrealismus a tak dále.

Někdy se proto raději používá protikladu „figurativní“ a „nefigurativní“, „zobrazující“ a „nezobrazující“, „předmětný“ a „nepředmětný“. To vypadá rozhodně lépe — přinejmenším je tu formulován nepochybný protiklad. Figurativní je všecko umění, které poukazuje k nějakému viditelnému (reálnému či fiktivnímu) předmětu mimo sebe; nefigurativní je to, které k ničemu objektivnímu mimo sebe se nevztahuje, nic nezobrazuje. To by bylo jasné — po stránce formální. Po stránce věcné však brzy narazíme na to, že do kategorie „nefigurativního“ vytváření seskupujeme spoustu materiálu, který k sobě pravděpodobně vůbec nepatří. Kupkovy obrazy, kanafas, kapotu automobilu, neolitickou keramiku... a vše stejným právem. Omezíme-li tuto kategorii na umělecká díla a vyloučíme-li z ní proto kanafas i kapotu automobilu (a proč potom ne i neolitickou keramiku?), zůstane nám v ní ještě téměř celá architektura. Téměř celá; jónský sloup se objeví na straně nefigurativního, ale korintský na straně figurativního; meandr je nefigurativní, girlandy figurativní... Vyloučit dál ještě z antinomie „figurativní“ — „nefigurativní“ i ornament a architekturu, vypadnou nám z diskuse celé veliké výtvarné kultury, jež právě proto, že byly zaměřeny nefigurativně, vyjadřovaly se převážně ornamentem nebo architekturou — např. umění muslimské. Mimoto zpřetřháme souvislosti, jež k pochopení „nefigurativního“ i „figurativního“ jsou nezbytné: např. souvislost mezi nefigurativní ornamentikou tzv. barbarského umění doby stěhování národů a figurativní románskou plastikou, mezi figurativní ornamentikou hnutí arts and crafts a secese a nefigurativní malbou Kupkovou a Kandinského. A co hůře: nakonec nám zůstane nezařazeno množství děl i celých výtvar-

ných kultur, jež by měly rozhodně spadat pod antinomii „figurativní“ — „nefigurativní“, ale nevejdou se ani sem, ani tam, nebo patří sem i tam zároveň — třeba archaické čínské bronzové sošky nebo africká soška.

Jednou se tu klade pojmově proti sobě něco, co ve skutečnosti protikladné není, jindy se zase operuje pojmy, jež se na veliké oblasti výtvarného umění nedají uplatnit. Něco v této diskusi pořad není v pořádku.

2

V takové situaci by bylo asi nejlépe obrátit se od slov k věcem samotným. Nerozumíme-li si v pojmech, snad se dorozumíme v názorných příkladech.

O abstraktních tendencích se dá mluvit v moderním umění od konce minulého století. Z této doby je také výrok Maurice Denise, který se dodnes znovu a znovu cituje jako teoretická formulace abstraktního principu ve výtvarném umění: „Připomenout si, že obraz — dříve než je bitevním koněm, nahou ženou nebo nějakým příběhem — je v podstatě plochou pokrytou barvami uspořádanými určitým způsobem.“ Podobné formulace můžeme nalézt v dobové literatuře častěji. Např. u Signaca: „Před prázdným plátnem by mělo být prvním zájmem malířovým rozhodnout, které křivky a které arabesky teď rozčlení plochu, které barvy a které odstíny ji pokryjí.“

Je to krédo symbolistů: jevová, smyslová podoba věcí je vedlejší, hlavní jsou emoce, jež tlumočí — krajina je pro Amiela „stav duše“, pro Redona tvary tohoto světa „nás vedou jako hudba k jakémusi nejistému a neurčitému světu“, pro Mallarmého poezie vyvrcholovala tam, kde „mizí všechny předměty“, podle Baudelaire je vizuální skutečnost „slovníkem“ k vyslovení něčeho, co je blíže hudbě než skutečnosti, a realisté, kteří zůstanou na ní lpět, jsou pouzí „příživníci skutečnosti“.

Ale je tu lehký rozdíl. Symbolisté (jako už romantici) mluvili o něčem, co je kdesi za předmětnou skutečností

a co jí dává (básnický, umělecký) význam, ale co přitom není v žádné jednotlivé věci; co je abstraktní v tom smyslu, že není obsaženo v ničem konkrétním, ba dokonce snad ani v konkrétnosti uměleckého díla; co se dá zachytit, tlumočit jen neurčitou nápovědí — to jsou ony „daleké ozvěny“ v slavném Baudelairově sonetu o „korespondencích“, o skrytých vztazích mezi věcmi. Nezval jej přeložil:

*Příroda, to je chrám se živým sloupovím,
kterým se chvílemi změť tichých hlasů nese,
a lidé chodí tu v tom symbolovém lese,
vřelými pohledy se sklánějícím k nim.*

*Jak dlouhé ozvěny, které se v dálky mísí
v tajemnou, hlubokou a temnou jednotu,
objemnou jak ta tma a jak to světlo tu,
tak vůně, barva, zvuk též odpovídají si.*

Ale Maurice Denis říká vlastně pravý opak. Nemluví o oné abstraktní hudbě, onom stěží pochopitelném snu, skrytém za skutečností a nesoucím ji. Jej zajímá něco velmi makavého: postup děláni obrazu, způsob barevné kompozice, jenž předchází malbě námětu; a skutečnost? ta je pro něho jen sbírkou rekvizit, používaných podle potřeby.

To už jsou tvrzení vzdálená estetiky symbolismu, ne-li dokonce jí protikladná, a vůbec velmi problematická. Když Cézanne maloval pobúhvíkolikáté svou Horu Sainte-Victoire, rozhodně mu nikdy nebyl obraz „především plochou pokrytou barvami“, kterou dodatečně specifikoval v Sainte-Victoire či v cokoli jiného. Plocha jeho obrazu a barevné skvrny, jež na ni umisťoval, byly od počátku právě touto Sainte-Victoire — dokonce ani ne abstraktnější, ale zde, na obraze, svým způsobem skutečnější, pravdivější, podstatnější. Stejně Picassovi či Braquovi nebyl obraz především těmi kubistickými krychlíčkami či Matissovi především abstraktními barevnými plochami; námět tu byl od počátku integrální součástí díla; neujasněný, nejistý, záhadný

možná na počátku, vyjasňoval a ozřejmoval se zároveň s postupem děláni obrazu. A Kandinského obrazy — těm tedy snad k realismu chybí jen tolik, že nejsou domalovány, aby se staly ženou, koněm či kterým božím stvořením?

Co tady Denis řekl, nepatří ani k estetiky symbolismu, ani k estetiky abstraktního umění. Je to výraz staré estetiky akademického dekorativismu — jako jím bylo i Denisovo umění. Pro tento dekorativismus bylo, je a bude vsutku druhotnou věcí, co obraz představuje; hlavní je „estetická hodnota“, příjemně působící barevná a tvarová kompozice; jestli pak už dál je to také nahá žena, kytice, kůň, kytara nebo hutník, to už záleží jen na zákazníkovi a dobových zvyklostech.

Názor o něco mladší reprezentuje známá kniha dějepisce umění Wilhelma Worringera *Abstrakce a vcítění*. Podle Worringera existuje dvojitý typ výtvarného umění. Jedno, původnější, vzhází ze strachu primitivního člověka před skutečností a hledá názorný výraz mimosvětského absolutna v abstraktním lineárním rytmu. Se vznikem ustálených městských civilizací však pomíjí úzkost z cizoty vnějšího světa: „život se stává krásnější, radostnější, ale ztrácí hloubku, velikost a dynamičnost.“ Důvěra v smyslovou skutečnost se projevuje změnou v typu výtvarného umění: namísto přísného abstrahování od skutečnosti dochází k živému vcitování do jevů tohoto světa a tedy k druhému typu umění: k vytváření realistického.

To je velice jasné a přehledné schéma. Jenže stěží čemu ve skutečnosti odpovídá. Žili neolitictí zemědělci v jakýchsi trvalých úzkostech, že jejich umělecká tvorba se spokojila téměř jen lineární abstrakcí? Znamenala skutečně sumersko-babylónská a egyptská městská kultura se svým realismem nějaké zpovrchnění oproti neolitu? Proč je v podstatě abstraktní například právě umění Vikingů — těch Vikingů, kteří se nebáli ničeho na světě a kteří ve svém nezdolném elánu a nezlomné sebedůvěře zničili křesťanskou Evropu a dali dějinám docela nový směr? Jejich abstraktní ornament je také živý a dravý jako klubko saní. A proč zrovna gotika má

Worringerovi sloužit za příklad „úzkostného“ a „abstrahujícího“ umění — ta výrazně urbánní, inženýrská, pozitivní a také v sochařství i malířství docela zřejmě k realismu tíhnoucí gotika? Tady si musel už Worringer vypomáhat dodatečnou tezí o „duchovní živoucnosti, jdoucí daleko za smysly“, ale tím sám svou teorii rozvracel.

Worringerova estetika nepochybně vznikala v atmosféře německého expresionismu. Často uváděný vztah mezi Worringerovou knihou, vydanou 1908 v Mnichově, a Kandinského abstrakcí, začínající o dva roky později v témže městě, je však dodatečnou konstrukcí. Worringer potvrdil o půl století později, že „mezi ním, Marcem a Kandinským byly tehdy jen volné osobní vztahy“.

Spíše než oni abstraktivisté z německých expresionistů — Marc, Kandinsky, Klee — nebo i než pozdější americká tzv. „expresionistická abstrakce“ jsou názorným a nesporným příkladem té stísněné, bolestivé a někdy až do panické hrůzy se bojící malby právě expresionisté „figurativní“ v dlouhé genealogii od Muncha a Noldeho přes Georga Grosze, Dixe, Beckmanna a mnohé jiné až k exhibicionistické beznaději „mizeralistů“ jako Buffet a další.

Denisovy i Worringerovy teorie patří svým vznikem do souvislostí, které jsou nám už vzdáleny, a nedá mnoho práce dnes je vyvracet. Nevraceli bychom se k nim ani tady, kdyby se napořád neozývaly — a to jak u zastánců, tak i u odpůrců toho, co nazývají abstraktním uměním.

Tak Marcel Brion ve své známé knize Abstraktní umění (1956) definuje: „Co nazýváme krásou, harmonií, je možná jen jakási kinestetická dispozice organismu, rytmus krevního oběhu nebo dýchání, jenž se přetváří v estetické rytmy, jakmile přejde z roviny nevědomého, biologického, podstatně přírodního prožívání na rovinu volného a vědomého tvoření, jež je dílem souhry inteligence a smyslů.“

To je kombinace Denise (apriorita krásna) a Worringerova (umění jako odvrát do vnější skutečnosti), zmodernizovaná nejasným biologismem.

Nebo Pierre Restany (Lyrismus a abstrakce, 1960): „Před námi se rozvíjí nepředmětná malba, která nezná pojmu předmětu a touží na každý způsob zničit jeho přítomnost i vymazat vzpomínku na něj. Tento útěk ze ‚stvořeného světa‘...“ atd.

Citujme ještě — z odpůrců abstrakce — Ranucia Bianchiho Bandinelliho (Organičnost a abstrakce, 1956): „Geometricko-bezpředmětné umění pracuje se strukturálními elementárními tvary, jejichž emocionální význam dá se snadno vyložit. Sklon k takovým geometricko-strukturálním tvarům je právě důkazem podléhání nevědomým pudovým oblastem a znamená zároveň, že se člověk zřídka vědomí vedeného rozumem a s tím svázaných povinností a obtíží... Tento útěk před skutečností...“

„Pudové oblasti“ italského archeologa a „kinestetické dispozice organismu“ francouzského teoretika jsou zhruba totéž. Záleží jenom už na předznamenání osobní libosti či nelibosti, jaký závěr z toho vyjde. U Briona je z toho teze o „svatém“ v abstraktním umění, u Bianchiho Bandinelliho stejně snadný a rychlý závěr, že abstrakce je obdobou fašismu a že „posledním východiskem pak zůstane sebevražda“.

3

Kupodivu málo podpory však nacházejí tyto teorie u těch, kteří s touto chválenou či vyčítanou abstrakcí přišli.

„Das rein malerische Märchen“, jak pojmenovává své životní dílo Vasily Kandinsky, nevychází ze spekulací o abstraktní kompozici, nýbrž z poznání Monetova impresionismu. Kandinsky dosti dlouho váhal na rozhraní vizuální identifikovatelnosti obrazového podnětu a rozpoutaného barevného utváření a svoji „velkou abstrakcí“ pokládal za paralelní k „velké realisticé“, jejímž příkladem mu byl Henri Rousseau. O nějakém životním odvratu od skutečnosti nemůže být u něho řeči. „Miluji přírodu ještě mocnější láskou od té doby,

co jsem jí přestal napodobovat," přiznává, a působení jeho obrazů je přesně opačné nějaké „ploše pokryté barvami v určitém pořádku“; nijak se nedá z nich vyčíst strach před světem, pocit úzkosti či co by se v nich mělo podle našich teoretiků předpokládat. A dokonce už se před tímto dílem tak intelektuálně vypjatým nedá mluvit o biologických rytmech, pudovosti a „ztrátě vědomí vedeného rozumem“.

Gabrielle Buffet-Picabiová nám zachovala svědectví o tom, jak vznikly slavné kompozice Picabiovy „Pramen“ a „Tanec u pramene“, jež roku 1911 znamenaly jeden z prvních signálů abstrakce. Jejich námětem je vzpomínka na malou pasačku vepřů, kterou uviděl Picabia se svou mladou manželkou ve Španělsku, jak tančí, sama pro sebe, u potoka v horách Sierry Moreny. Stejně zcela konkrétní jsou náměty obou jeho „Udnie“ — jsou vzpomínkou na tančící Napierowskou na palubě zaoceánského parníku — i jeho „Edtaonisla kněze“.

Takové konkrétní inspirace jsou ovšem výjimkou. Zvláštnost tzv. abstraktních děl spočívá spíše v tom, že místo z nějakého jedinečného uvidění vycházejí z všeobšáhle životní zkušenosti, z nekonečné mnohosti stále viděného a kdy uviděného. Je to sestup do hloubi a plnosti této zkušenosti. „Časem se pádně dokáže,“ píše Kandinsky na vrcholu své umělecké cesty, „že ‚abstraktní‘ umění nevyklučuje spojení s přírodou, nýbrž naopak, že toto spojení je v něm větší a intenzivnější než kdy jindy v poslední době. Abstraktní malířství opouští ‚pokožku‘ přírody, ale nikoli její zákony. Promiňte mi to velké slovo: kosmické zákony. Abstraktní malíř dostává své ‚podněty‘ nikoli z nějaké x-libovolné části přírody, ale z přírody v celku, z jejích nejrůznějších projevů, jež se v něm sčítají a vedou k dílu. Tato syntetická základna si hledá výrazový tvar pro ni nejlépe vhodný, tj. ‚bezpředmětný‘.“

Mondrian mluví stejně. „Pod dojmem nesmírné velikosti přírody jsem se pokusil reprodukovat její rozprostraněnost, klid a jednotu...“ Je-li proti každému napodobení vizuální skutečnosti, je to proto, vyznává, že napodobující umění zůstává „mimo život“: „Takové

umění (rozuměj: realistické umění) je útočiště. V něm se hledá — a marně — krása a harmonie — a vůbec ne v životě a okolním světě. Tak se krása, harmonie stávají ‚ideálem‘ — jsou nedosažitelné — postaveny jakožto ‚umění‘ stranou života i okolního světa.“

Mark Tobey přiznává: „Snažím se restituovat něžnost, kterou ve mně budí příroda...“

Wols, žák Bauhausu a německý emigrant ve Francii, začíná své malířské dílo, rychle směřující k abstrakci, když byl propuštěn z francouzského internačního tábora roku 1940. Je v Cassis u Středozemního moře a píše si verše:

*V Cassis kameny a ryby,
skály pod zvětšovací sklem,
sůl moře a nebe
mi daly zapomenout na důležitost lidí
a já obrátil se zády
k zmatku našich konání.*

Jako u Tobeyho, jako u Kandinského, jako u Mondria-
na je to těsné přiblížení k přírodě, pohroužení do ní,
co malíře odvrací od tvarů, podle nichž jsme si zvykli
identifikovat podobu našeho světa. Nová malba za-
plňuje prostor mezi lidským vědomím a bezbřehou
realitou světa. „Abstraktní umění,“ napsal Robert
Motherwell, „vzešlo z živelného pocitu propasti, prázd-
na mezi osamocněným já a světem. Abstraktní umění je
úsilím zaplnit toto prázdno, jež cítí moderní lidé...“

Nedá se pochybovat o tom, že u všech těchto malířů
trvá nějaký vztah ke skutečnosti, k přírodě: radostný
či bolestný, pocit plnosti skutečnosti nebo pocit ztráty
skutečnosti, ale v každém případě že jim má umění
sloužit jako způsob vztahování ke skutečnosti, zacho-
vávání skutečnosti, získávání skutečnosti.

Ovšem: co je tady vlastně skutečnost?

Právě uvedený citát z Motherwella není úplný. Za-
číná taktó: „Abstraktní umění je skutečným mysti-
cismem... nebo spíše je to řada mysticizmů, které
vzešly z dějinných okolností, za nichž se rodí všechny

mysticismy, z životního pocitu propasti...“ atd.

Stejně mystické konotace mají názory snad všech velkých „abstraktních“ malířů.

Klee říká ve své jenské přednášce roku 1924:

Umělec „se necítí příliš vázán těmito (předmětnými) skutečnostmi, poněvadž v jejich uzavřených tvarech (Form-Enden) nevidí podstatu přírodních tvořivých procesů. Více než na uzavřených tvarech záleží mu na utvářejících silách.

...Kdo by nechtěl přebývat jakožto umělec tam, kde ústřední orgán časoprostorové hybnosti, ať se nazývá mozkem či srdcem stvoření, podněcuje všechny činnosti: V klínu přírody, v prazákladě stvoření, kde leží skryt tajemný klíč ke všemu?

...Naše bijící srdce nás strhuje dolů, hluboko dolů k prapříčině.“

Mondrian a po určitou dobu i Kandinsky nalézali myšlenkovou oporu v Steinerově teosofii. Tobey vyznává baháistické náboženství, vzešlé z muslimské heterodoxní mystiky. Zvláště často se dnes při formulacích estetiky „nefigurativního“ umění uplatňují názory japonského zenbuddhismu. Od počátků avantgardy okolo 1910 se neodbytně vrací těžko postižitelná myšlenka, že moderní umění ve své abstraktní podobě dosahuje skrze vizuálně prožívanou skutečnost bezprostředního kontaktu s tvůrčími silami kosmu. Je to mystika? Ale podle toho by daleko spíše bylo nebo aspoň chtělo být toto abstraktní umění důsledným realismem.

„Napodobovat, ne zpodobovat,“ říká velký básník William Carlos Williams; neimitující realismus abstraktního umění byl by realističtější než realismus sám, byl by to realismus, který ve výtvarném díle a jeho prostředky obraz skutečnosti nenapodobí proto, aby jej mohl od základů znovu vytvářet, skutečnost doslova reprodukovat.

Umění má „prolomit zdi, které nás oddělují od živých pramenů“, říká malíř Jean Bazaine, a vysvětluje: „Více vnímáme než cítíme; jsme neurasteničtí, sebe-menší náraz nás zraní, ale nedokážeme se dosti ponořit

do nesmírné přítomnosti věcí. Kéž malíř občas zapomene na své specializované oko a jeho požitky, na toto oko příliš jasně vidoucí, příliš intelektualizované, tuto past na stromy a tváře, a vzpomene si, že vidí také a dále celým svým tělem. Kéž znovu nalezne tajemství očarování a nevyslovitelného.“

O tomto zvláštním, celistvém vidění jako podstatě umělecké zkušenosti mluví také Josef Šíma. Jeho obrazy, říká, jsou „inspirovány dojemem nebo viděním hluboké jednoty. Když v bouřlivé noci prudce zazářil blesk, zdálo se mi, že vzduch, mraky, podstata stromů, země, kamení, všecko že je jednotnou hmotou světa... Neprošel-li umělec tímto okamžikem soustředěného nadšení, blízkého šílenství, nezachytí skutečnost.“

Worringer se domníval, že abstrakce je opakem vcítění do skutečnosti, odvratem od ní. Ale umění Vikingů nebo do jisté míry i gotiků je sice abstraktní v tom smyslu, že se abstrahují od vnější podoby věcí, ale vůbec ne v tom smyslu, že by se abstrahovali od světa: naopak, vcítují se do něho svým docela zvláštním a velmi intenzivním způsobem, takže můžeme říci, že ji ve vytváření ornamentu — u Vikingů — nebo architektury — u gotiků — velmi autentickým způsobem reprodukuje. A jsou zase údobí, kdy umění, čím více zpodobuje skutečnost, čím více se „vcítuje“ do jejích viditelných tvarů, tím více vytváří oblast estetická, odtržené od skutečného života, oblast iluzorní, oblast krásných fikcí. Tak tomu bylo např. v helénismu nebo v dvorské gotice; a vždy se tady umění stávalo útočištěm před nesrozumitelností vnějšího světa, nepochybným symptomem existenciální úzkosti.

To, čemu se říká v moderním umění abstrakce, je ve skutečnosti výrazem úsilí dostat se od krásného zdání imitativního realismu k podstatnější skutečnosti, k primérnější zkušenosti o ní. Co se tu zdá útekem ze skutečnosti, je příznakem krize, kdy člověku už nestačí, co se zatím pro něho za skutečnost vydávalo, a kdy si k ní musí znova hledat přístup, znova si ji získávat.

Skutečnost se ztrácí v člověku, ale člověk nemůže žít, tvořit, myslet bez ní. Člověk je vědomím — a tudíž

není světem. Ale jeho vědomí může vycházet jenom ze světa a jenom k němu se může obracet, svět je formou, smyslem a obsahem jeho vědomí. Umění je způsobem vědomí, a to, čemu říkáme v moderním umění abstrakce, je novým vytvářením tohoto vědomí. Abstrakce není jen událostí v dějinách moderního umění. Je to nepo-
chybně událost v dějinách civilizace; znamená, že si člověk uvědomuje novým způsobem místo svého vědomí uvnitř skutečnosti a vytváří k ní nový vztah.

Kazimír Malevič popisuje svůj výstup „k bezpřed-
mětným výšinám umění“ jako něco namáhavého a plné-
ho útrap. „Všecko známé zůstává stále dál a dál za ná-
mi... stále hlouběji a hlouběji se noří obrysy předmět-
ného; a tak to jde krok za krokem, až nakonec svět
předmětných pojmů se stane neviditelný.“ Nezbývá
už nic než sama poušť.

„Ale ta poušť je naplněna duchem bezpředmětného
cítění, jež proniká vše...“ Roku 1913 vystavil Malevič
obraz, na němž byla namalována pouhá čtvercová plo-
cha; ale „to nebyl prázdný čtverec, to byla citlivost ne-
přítomnosti předmětu“... Roku 1917 nazývá jeden
obraz „Pocit mystické vlny z vesmíru“...

Co to byla ta poušť, to prázdno, které mu dávalo
pocit pozitivní svobody, které mu otevíralo neznámé
tvůrčí možnosti? „Malířství je už přežitek,“ prohlašo-
val, „a malíř je předsudkem minulosti.“ Jeho obrazy
jsou posléze redukovány na tenoučku vrstvu malířské
hmoty, na minimum barev, ploch, tvarů, linií. Není to
likvidace malby, daleko ne. Ale dost možná, že se tu
říká malířskými ještě prostředky něco, co malbu pře-
sahuje; možná tu začíná jít vskutku o něco jiného.
„Umělec není už vázán na obrazovou plochu a může
své kompozice přenést z plátna do prostoru...“

Tu si uvědomujeme, že toto „prázdno“, tato „poušť“,
není prostě jen prázdno. „Prostor můžeme cítit je-
nom tehdy, když se odtrhneme od země, když nám
zmizí opěrný bod...“ Malevič měl zkušenosti letce. Jeho
kompozice, příznává, jsou inspirovány pohledy z le-
tadla na města. Ale nepramenila odtud někde také jeho
touha po oné osvobodivé moci prázdného prostoru?

Nebyla jeho „senzibilizace prázdna“ předobrazem ně-
jakého nového utváření prostoru — jaké se vlastně
může realizovat teprve v architektuře? Není to asi
náhoda, že Malevič došel naposled až k návrhům na
architektonické útvary.

V tom případě se možná Malevičovo dílo docela už
vymyká diferenciací na „figurativní“ a „nefigurativní“
vytváření. Spadá možná nějakým způsobem pod společné
záhlaví s architekturou, a řekne-li se o něm, že je „ne-
figurativní“, neřeklo se tím tedy nic, stejně jako se tím
nic neřekne o architektuře.

Souvislost s architekturou je snad ještě názornější
u Gaba a Pevsnera. „Poněvadž prostor a čas jsou základ-
nou života, umění musí uskutečňovat lidskou zkušenost
v pojmech prostoru a času,“ prohlašovali ve svém „Rea-
listickém manifestu“ roku 1920 a zdůrazňovali, že ob-
jem není jediným prostorovým útvarem: ještě důležitější
pro jejich plastické dílo se stal vnitřní prostor, ob-
jímaný plnými tvary — tedy utvářená prázdnota, jako
je tomu v architektuře. Ale tím se možná vysvětluje
i směřování Maleviče. Gabovy a Pevsnerovy absolutně
„nefigurativní“ plastické konstrukce jsou vskutku stále
na hranici architektury — Gabo dokonce i projektoval
reálné architektury, jako návrh na Palác sovětů, a byl
si vědom, že vlastně všecko, co dělá, je architekturou:
neboť „architekturou není jen stavění domů, ale celá
budova naší každodenní existence“.

Díla Gabova a Pevsnerova nejsou nijak účelová.
Přesto nejsou prostorovou ornamentikou. Jsou mimo
„figuraci“ i „nefiguraci“, ale jejich vztah ke skutečnosti
není o to méně intenzivní. Naum Gabo se z něho jed-
nou vyzpovídal v krásném dopise Herbertu Readovi:

„Pořád znova se mne ptají, odkudže беру své tvary?

Nalézám je všude okolo sebe, kdekoli a kdykoli je
chci vidět. Vidím je, myslím-li na to, v roztrhaném mra-
ku, jež unáší vítr. Vidím je v zeleném houští listů a stro-
mů. Mohu je nalézt v holých kamenech na horách a na
cestách. Mohu je rozeznat v pruhu kouře a páry, který
se rýsuje před starou zdí za jedoucím vlakem. Často je
mohu vidět i na bílém papíru na mém psacím stole.

Nalézám je v pohledu na prohyby vln mezi pěnícími se hřebeny; mohou přijít znenadále, mohou se objevit a zmizet ve vteřině, ale když jsou pryč, zanechávají ve mně obraz, jenž trvá věčně. Mohu ti říci více (a ať to jakkoli zní básnicky, je to jen holá pravda): někdy padající hvězda, rozštěpujíc temnotu, nakreslí dech noci na sklo mého okna a v tomto chvilkovém záblesku mohou zahlédnout právě tu čáru, kterou jsem marně hledal měsíce a měsíce.“

4

Tzv. abstraktní umění je dnes už kusem dějin. Jeho prameny sahají až do devadesátých let minulého století. Začíná v ornamentice van de Veldově, Wrightově, Obristově, Gaudíově. Z architektury přechází do obrazů a soch. Složitě a bohatě nefigurativní dílo Kandinského se rozprostírá od roku 1910 do roku 1944; Mondrian věnuje své abstrakci třicet let života; stejně se abstrakce stala osudem Malevičovi, Gabovi, Pevsnerovi, Kupkovi, Tatlinovi, Strzemińskému, Arpovi. Je stále jedním pólem díla Kleeova, Miróova, Šíмова, Calderova. Picabia a Larionov v ní vyvrcholuji své dílo. Je nekonečně rozmanitá — rozmanitější než realismus. Je to nové umění a klade nové otázky. S primitivním rozlišováním abstrakce a realismu, figurativnosti a nefigurativnosti, předmětného umění a nepředmětného tady nevystačíme. Velká díla tohoto umění zřejmě nejsou novou ornamentikou a nemají a nemohou sloužit jako dekorativní předměty. Jejich výtvarný obsah je možná temný, mnohoznačný, nedopověděný. „Siamo i primitivi di una nuova sensibilità,“ „Jsme primitivy nové citlivosti,“ definoval sebe i ostatní roku 1910, právě když docházelo k prvnímu velkému rozvoji abstrakce, malíř a sochař Umberto Boccioni. Primitivy; někým, kdo je na počátku, kdo říká teprve první slova věty, jejíž plný smysl ještě nemůže vědět; přeřikává se, zajíká, koktá. Primitivy; ale nikoli podiviny ani blouznivci. Co je to, to nadlidské, všeobslhlé, kosmické, jehož se dovolávají

— ne jako prázdného pojmu, ale jako své konkrétní zkušenosti? Je to snad mystika... Ale co to je mystika? A co to je ta jejich mystika? Je to zkušenost jiného světa? Je nějaký jiný svět? Nebo je to jiná zkušenost tohoto světa? Co tu vlastně chtějí vysvětlit klopotnými prostředky své neumělé řeči?

Není to náhoda, že pokusy o výklad moderního umění tak často zůstávají při jakési poetické parafrázi. Pojmový aparát, který máme k dispozici, je totiž zřejmě nedostatečný. Na dvojici realismus — abstrakce se to ukazuje názorně. Stejně dobře by se to dalo ukázat na dvojici realismus — fantastičnost, která se rovněž pokládá za protikladnou. To všechno jsou pojmy přejímané z 19. století. Používá-li se jich bez kritiky, nic z nového umění nevyloží, jen vnášejí zmatek. Nejsou to protiklady. Umělecké dílo je vždy abstraktní, poněvadž vždy si vytváří samo v sobě a vlastními prostředky zvláštní řád, poněvadž vždy je svézákonným celkem. Ale uvnitř tohoto celku a s pomocí jeho abstraktní svézákonnosti je umělecké dílo obrazem skutečnosti, interpretuje ji, zpřítomňuje ji. Tento obraz je však právě obrazem a nikdy skutečností samou, je imaginární fikcí, jež skutečnost zastupuje, poukazuje k ní; je novým stvořením skutečnosti, jež mohlo vzniknout jen za předpokladu, že skutečnost se nedá jednoznačně vyložit a určit, že je něčím podstatně mnohovýznamným, neurčitým, nikdy hotovým, a proto také nikdy zcela určitelným.

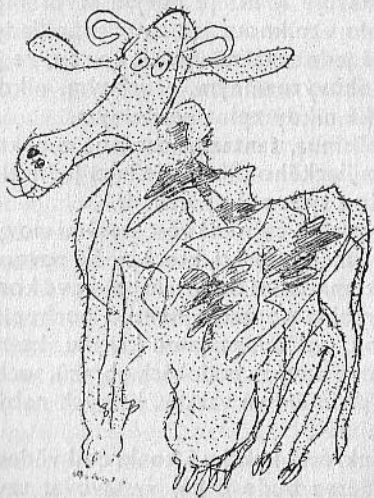
Abstraktnost, realismus, fantastičnost jsou aspekty ustrojení každého uměleckého díla. K definici jednotlivých uměleckých děl se tyto pojmy nehodí.

Diskuse o novém umění se nedá vést starými slovy. Potřebujeme proto vědeckou práci, která by šla rovnou k věci a v jejich přítomnosti si budovala pojmové konstrukce, jimiž by je mohla popsat, vysvětlit, pochopit. A potřebujeme vážnou, tvrdou, zaujatou kritiku, která by především sledovala v nových podobách obrazů, soch, architektur složitě a proměnlivě vztahy, kterých nabývají vůči skutečnosti.

Předpokladem konkrétní kritiky a konkrétní vědecké práce ovšem je, že se bude u nás vystavovat tzv.

abstraktní umění způsobem soustavným a důsledným. Do té doby naše řeči o abstrakci a realismu budou rozpravami o jakýchsi kouzelných formulkách — nikoli o umění.

1963



Dubuffet

Jiné umění

1

Na nové podobě malířství po druhé světové válce mají zvláštní podíl básníci. Jeden z prvních, kdo tuto novou podobu naznačil, byl básník Henri Michaux; a na výstavě „L'Imaginaire“, která roku 1947 byla prvním společným manifestem tohoto umění, jež pak začalo se nazývat lyrickou abstrakcí nebo informelem, byli mezi šesti vystavujícími zase dva autoři, jejichž původní mateřštinou byla poezie: Jean Atlan a Camille Bryen.

Spojení poezie a výtvarného tvoření v jedné osobě není v moderním umění vzácností. Arp je stejně důležitou postavou v dějinách současné poezie jako současného malířství a sochařství; podobně i Raoul Hausmann a Kurt Schwitters; také Kandinsky, Picabia, Dali, dokonce i Picasso psali a tiskli verše; Henri Miller vystavoval obrazy; David Burljuk byl malířem dříve, než se stal básníkem, a Majakovskij absolvoval malířskou akademii, vystavoval kubistické obrazy a maloval politické plakáty; Alfred Kubin a Chirico jsou autory fantastické prózy. Na řadu podobných případů jistě ještě zapomínáme — ze starších třeba na Victora Huga, na Strindberga, na Rossettiho a zvláště na Williama Blaka, který je stejně klasikem moderního umění jako moderní literatury. Je to asi doklad, že nové výtvarné i literární dílo bere svůj vznik daleko za oblastí vlastní umělecké aktivity; proto asi umělec může k témuž účelu používat někdy slovesných, někdy výtvarných prostředků, nebo dokonce je i mísit.

Ale u Michauxe, Bryena a Atlana nejde o takové pouhé střídání dvojího způsobu vyjadřování, nýbrž o souvislost zvláštního druhu: dostávají se k výtvarnému vyjadřování skrze poezii, sahají k psaní obrazů proto, aby dospěli něčeho, čeho psaním slov nemohli dosáhnout.

Je to, dalo by se říci, *abstraktní psaní*, jako fónická poezie Hausmannova a Ballova je *abstraktní mluvo*.

Ale co tady znamená abstrakce? Rozhodně ústup od světa, jehož řád a smysl je dohodnut a ustálen, k světu, kde vše opět plyne, ztrácí obrysy, proměňuje se, mísí a vytváří nové tvary a významy. Je to nesmírně zajímavá zkušenost, tento přestup od slov a formulované myšlenky k obrazům; svět, ke kterému se tu přibližujeme, je nejjistější a nejjasnější, ale také prvotnější a obsažnější než svět, na který jsme byli zvyklí, svět přesných a zřetelných významů. Bryen i Michaux o tom podali svědectví, která říkají něco důležitého o zvláštnosti umění vůbec:

„Začal jsem kreslit, abych kreslil, abych žil beze slov, bez rozvážené myšlenky,“ píše Bryen. „Nejprve se řinuly ze stěn papíru, které mě obklopovaly od hlavy až k patám, nelidské anatomie, kanibalské metamorfózy, procházel jsem přírodními říšemi, byl jsem horníkem, byl jsem havranem.“

Pak se tyto prostory snědly nebo vypily.

Mozaiky skvrn a znaků; hádám, že to je stavba tunelu. Ze svalů crčí, trubky se rozzařují, vyztužují nevy-světlitelné. Žádné představy, žádné významy, žádný pozor, způsob bytí, účast na gestech a věcech směřujících lidské a nelidské.

Obrazy se na mne dívaly, zrak ve tváři prázdnoty. Zrak hledí zpřímá, plátno je otevřené zrcadlo.“

A Michaux vyznává: „Přemístit tvůrčí činnost je jedna z nejpodivuhodnějších cest, které člověk může sám v sobě vykonat.“

Výroba slov (slov-myšlenek, slov-obrazů, slov-citů, slov-pohybů) mizí, tone závrtně a docela prostě.

...Podivný pocit. Svět je vidět z jiného okna. Jsem jako dítě, musím se znova učit chodit. Nic nevím. Bzučí ve mně samé otázky. Pokouším se pořádkem uhodnout... vidět dopředu...“

2

Hledaje si přístup do tohoto světa, experimentoval Michaux s drogami vyvolávajícími halucinace, s meska-

linem, hašišem, psilacybinem, kyselinou lysergovou. Nešlo mu o požitky.

*Drogy nás nudí se svými umělými ráji
Kéž nám dají raději trochu vědění
Nejsme století pro ráje*

napsal o tom, a jednu z knih, které věnoval těmto zkušenostem, nadepsal Ubohý zázrak. Šlo mu o něco jiného: o „experimentální myšlenku“, o „dobrodružství být naživu“, o „nevyzpytatelné tajemství čisté existence“. Nejpodivuhodnější zkušenost, ke které dospěl, je plastičnost já nebo vymizení já. „Já, tento zručný rozhodčí, tento vůdce her i představ, já, které rozhoduje a uspořádává, je bez síly. Jsou to teď představy, obrazy, impulsy, co má sílu, co má moc, co jím vládne, co toto já mění, a v jediném okamžiku, jakmile se — a často jen náhodou — před ním objeví. Je jimi hypnotizováno, oslněno. Obětováno.“ Skutečnost a vidění splývají, člověk je jim dán v plen, mezi iluzí a realitou není rozdílu. „Ztratil jsem půdu pod nohama. Ztratil jsem vědomí svých opěrných bodů, svých údů a orgánů, i oblastí svého těla, které už nemá význam, tekuté uprostřed tekutosti. Ztratil jsem svůj příbytek. Stal jsem se sobě excentrickým.“ Dochází zkušenosti bezbřehého nekonečna, ex-táze, která je „spoluprací na božském stvoření světa“:

*Plátno aktualit, už na něm nebylo nic.
Plátno dějin, už na něm nebylo nic.
Plátno pozemkových knih, výpočtů, účelů, už na něm
nebylo nic.*

*Vysvobozen ze vší nenávisti, ze vší zaujatosti
ze všech vztahů.
Za rozhodováními nerozhodováním
za náhledy
tam kde není ani dva, ani mnoho
jen litanie, litanie Pravdy
litanie Toho, o čem se nemůže dát znamení
za nechutí, za ne, za odmítáním
ZA ZALÍBENÍM
v nadšení absolutní čistoty*

*tam, kde nečistota se nedá pochopit ani pocítit
ani nemůže mít smysl,
slyšel jsem nádhernou báseň, velikolepou báseň
nekonečnou báseň
báseň z dokonale krásných veršů
bez rýmů, bez melodie, beze slov
již bez přestání skanduje Vesmír.*

Extáze života přepadá v extázi smrti. Končí se v nerozeznatelnou, v prázdnu, v nicotě, z níž není návratu. Michaux si to uvědomuje: „Je možné, že po smrti se dospívá stavu (kterému já už nebrání), kdy námi proniká nekonečno vesmírného vlnění, kdy ono JEDINÉ se vnímá a nedá se v něm už nic rozeznat, ani my sami. Chvilkové znekonečnění extáze by se tedy ve smrti stalo znekonečněním neodvolatelným. Smrt by byla extází. Byli bychom obráceni v nekonečno a neměli už jinou možnost.“

3

Ale důležité je, že máme právě tuto jinou možnost: můžeme být na živu. Abstrakce od konkrétních podob vede stejně ze světa jako do světa. Podstata zkušenosti, o níž svědčí Bryen i Michaux, je v tom, že opustili řeč. Ale tím, že šli za řeč, neodešli ze skutečnosti. Odložili slovník poezie a mystiky, můžeme tuto zkušenost nazvat dosti přesně sestoupením do asémantického. Skutečnost, zbavena organizace a smyslu, jež jí právě dává řeč, tato dezorganizovaná, chaotická, bezsmyslná skutečnost, jež se už bez řeči zpřítomňuje, není méně skutečností. Skutečnost se spíše ještě jednou vrací, znova pro nás začíná.

Roland Barthes naznačil v pozoruhodné poznámce, jíž uvedl na podzim 1964 zvláštní číslo revue Communications, že pravděpodobně řeč není, jak se předpokládá, zvláštním případem sémantického systému, nýbrž právě naopak, že všechny sémantické systémy jsou zvláštním případem řeči. Lze-li množství sociálních jevů vykládat jako systém znaků, je to proto, že jsou specifickým

72

překladem mluvené řeči, její ilustrací; nebýt řeči, nemohl by k nim člověk dospět. Film, inzerce, obrázkové seriály, fotografické reportáže, všechny ikonické zprávy jsou „alespoň zčásti v strukturálním vztahu redundance nebo záměny se systémem jazyka; pokud jde o předmětné celky (oblek, jídlo), nedocházejí statutu systému jinak než přes přepojení jazyka... Není smyslu než pojmenovaného a svět znamenání není ničím jiným než světem jazyka.“

Ale umělecké dílo není takovou „ikonickou zprávou“ o světě. Není věděním prostředkovaným řečí. V tom, v čem je uměním, a nikoli sdělením, poučením a naučením, vzniká ze situace, kdy se člověk vymaní ze světa zorganizovaného v tvary a významy a kdy se mu prezentuje svět ještě bez rozumu, bez smyslu, svět, který jenom tu je. V tom byl a je základní historický význam impresionismu. Obraz tady přestal mít jakýkoli význam vyslovitelný řečí, nebyl v ničem už názornou ilustrací nějaké myšlenky, „redundantní ikonickou zprávou“. V tutéž chvíli začal připadat jako „mazanice“: podoby světa jsou v něm rozpuštěny v chaos, nelze se v něm orientovat s pomocí řeči, je dezorganizovaný, nepoznatelný, nesrozumitelný, je oproti konkrétnímu světu smysluplných věcí „abstraktní“.

Ale umělecké dílo nemůže být pouhou prezentací tohoto „abstraktního“, totiž asémantického světa. Je právě dílem, je už zase lidským činem a tedy zase organizací, jenomže organizací novou a jinou, než je organizace řeči. Proto zároveň co toto moderní umění, od impresionismu přes symbolismus, fauvismus, kubismus až do abstrakce, je návratem k bezprostřednímu světu smyslové zkušenosti, je ve stejné míře naplněno napětím nové organizace této zkušenosti, je návrhem na nový systém poznání, na novou orientaci ve světě, na novou lidskost.

4

Tuto podvojnou dezorganizaci a organizaci, tuto dialektiku sestupování k bezbřehému, nekonečně ply-

73

noucím, beztvarému, k „mazanici“ nebo „čmáranici“ z jedné strany a vystupování k utvářenému, konečnému, uzavřenému a smysluplnému z druhé strany, dovádí do důsledku právě ona poválečná abstrakce, uváděná pod tolika názvy — gestické malby, informelu, lyrické abstrakce, expresionistické abstrakce, tašismu.

Mark Tobey patří ke klasikům tohoto umění. Byla to dlouhá bludná pouť, než k němu došel. Ve dvaceti letech mondénní malíř, vyhledávaný portrétista buržoazie newyorské a chicagské; konvertoval k baháismu, muslimské heterodoxii, podobné evropskému unitářství; zaujal se hluboce východočínskou kaligrafií a pobyl proto nějaký čas v Číně a v Japonsku, zčásti v zenbuddhistickém klášteře; nato se usídlil stranou světa na anglickém venkově a zde teprve, roku 1935, už pětáctýřicetiletý, začal své vlastní umělecké dílo.

První obraz, „Struktura Broadway“, je vskutku „čmáranice“, klubko bělostných čar na hnědavém poli s prosvítávajícími barevnými ploškami, pouhé pole energií, zpřítomňované expresivní akcí kreslicí ruky. Vznik obrazu je uzavřen v dění mezi malířem a obrazem, nic zvenčí nemá do něho vstoupit. Vzápětí však následují dva obrazy s podobným názvem: „Broadway“, v kterém se ze souvislé lineární osnovy vynořuje nečekaně obraz této hlavní newyorské třídy plné lidí, a „Buď vítán, hrdino“, který je evokací velkých broadwayských událostí dvacátých let, jakými bylo vítání vojáků vracejících se z války a Lindberga po prvním přeletu oceánu.

Jak to bylo, po letech Tobey vyprávěl: „Odejel jsem do Orientu a studoval jsem čínskou kaligrafii, aniž jsem pomyslel, že jí kdy použiji. Ale když jsem byl roku 1935 v Anglii, v poklidném hrabství Devonshire, zkušenost, které jsem nabyl v Orientě, přinesla nečekaným způsobem plody. Začal jsem kreslit síť z bílých čar s několika temnějšími modrými tvary: a najednou jsem objevil, že to je Broadway a dav lidí zalitých jejími světly. Tak mi kaligrafický podnět, který mi dala Čína, dovolil zobrazit, bez otrockého napodobování tvarů, pohyb davu lidí a aut i živost celé scény.“ Bylo to pro něj něco docela neobyčejného a nepochopitelného. Trásl se

strachem, přiznává, když maloval onen třetí obraz, „Buď vítán, hrdino“.

Stejně napětí mezi meditací odvracející se do samoty a od světa a intenzívním vztahem k modernímu světu poznamenává i další Tobeyho dílo. Inspiruje se zase Broadwayí, Seattlem, provozem na letišti, nočním zářením velkoměsta. Ale i když se vrací občas k větší nebo menší figurativnosti, většina obrazů, jež odtud berou původ, jsou abstraktním psaním, čistou kaligrafií. Jako mnozí jiní, také on je přitahován prázdnotou, ale z tohoto prázdna, z tohoto úplného rozpuštění se stále rodí pohyb, jako v submolekulárním světě vybuchují z něho nepředvídané částice, zažehují světla, rýsují své dráhy, vytvářejí prostory. Inspiruje se přírodou a maluje „Odvanutí podzimu“: je to zase spleť linií, kde „nad hustým kobercem trav volně plují jemné struktury jakoby z vláken, vznášejí se a odplouvají hnány větrem, jak léto odchází“, vykládá. Jsou to struktury, procesy, co maluje, nikoliv viditelné podoby: a jeho obrazy také mají být podle toho chápány. „Obraz má člověk spíše cítit než se na něj dívat,“ říká Tobey, připomínaje starou zásadu čínské estetiky.

Umění Tobeyho vznikalo bez úvah, bez programů, a také ovšem dlouho bez ohlasu. Dnes žije Mark Tobey stranou světa v Basileji a pokračuje ve svém klasičtém již díle. Je to abstrakce? V lineární spleti jeho obrazů jsou chyceny tisíce signály světa, ale přesto těžko tu mluvit o realismu, když tu stěží rozeznáme nějaký konkrétní tvar. Nejnezvyklejší na nich je naprostý nedostatek toho, co nazýváme kompozicí a co jsme pokládali za samozřejmou nezbytnost každého výtvarného díla. Jeho „bílé psaní“ mění plochu obrazu v souvislou, chvějící se, živoucí tkáň prorůstající prostor a otevírající se každému proměnlivému výkladu. Vstupujeme do univerza, v němž vše se stále připomíná a zároveň stále uniká, do nekonečného toku transformací a metafor, kde není nic jasného a pevného, do nového světa, zpřítomňovaného výtvarným dílem, které docela překračuje dosavadní evropskou tradici chápání skutečnosti a tedy i tvoření a vnímání uměleckého díla.

Tobey bývá přiřazován k americké škole „akční malby“. Jako všechna ta označení směrů v moderním umění, i toto je velmi nepřesné a může vést k falešné interpretaci. Jistě i u pramene Tobeyho malby je motorický impuls, jako je tomu především u Pollocka, ale svou meditativní polohou jsou jeho obrazy na opačném pólu senzibility než bezprostřední, útočné, frenetické malování Pollockovo. „Akční malba“, „abstraktní expresionismus“ začíná svou historii, sice po Tobeyho objevu kaligrafie, okolo roku 1940, ale bez souvislosti s ní.

Při vzniku tohoto nového směru se významně uplatnil surrealismus; odtud pochází počáteční soustředování k mýtu a symbolu. Brzo se však ukázalo, že tato romantická rezidua jsou leda překážkou. Když se jich mladí američtí malíři zbavili a když se nechtěli a nemohli už vrátit ke konvenčnímu realismu, otevřelo se najednou před nimi pole docela neznámé. Okolo 1950 mnoho diskutovali o nové orientaci; a byly to hlavně tři věci, o nichž hovořili: že východisko není v geometrii, protože i ta může být pro obraz něčím vnějším a cizorodým, a tedy opět překážkou; že obraz nemá být uzavřenou realizací, nýbrž že až do konce má zůstat otevřeným procesem; a konečně — a to bylo nejdůležitější —, že abstraktní malba, již po odstranění symbolických a mytických forem docházejí, není rozhodně pouhou malbou, hrou tvarů a barev, nýbrž že *má námět*.

Jaký? Jako Mallarmé psal poezii o poezii a Genêtovo divadlo je o divadle, tak „action painting maluje akt malování“, říká Mikel Dufrenne. Vznikání obrazu samo je pojato jako příměr vytváření a utváření světa — vytváření a utváření, které je bez začátku a bez konce. Svět tohoto umění nikdy neustává a není tedy nikdy hotov. V souhlase se vši moderní skutečností, její vědou i její civilizací je i pro toto umění vše v procesu: svět je událostí a událostí je i obraz.

Není to ostatně něco, čím by se toto umění abstraktní, nefigurativní odlišovalo podstatně od figurativního

umění. Celý problém tzv. estetické neinteresanosti v tom tkví. Díváme-li se na figurativní umělecké dílo, chováme se k věci a bytostem, které zpodobuje, zvláštním způsobem: nemáme chuť sníst namalované ovoce, projít se po namalované krajině, obejmout namalovanou ženu, ledaže to není umělecké dílo, nýbrž „redundantní ikonická informace“, reklama, pornografie. Víme, že tu jsou, tato jablka, tato krajina, tato žena, ale jsou tu pro nás jinak než obvykle. Nejsou už jen samy sebou, těmito definovanými věcmi nebo bytostmi, nýbrž jsou, právě díky tomu, že jsou převedeny v malbu nebo sochu, sestrojeny pro nás ze svého původu, zachovávají si souvislost s něčím obecným, s tím, z čeho vznikly, a zároveň se vším, co odtamtud vzniklo, s kosmem samotným; nikdy to není jen obraz této věci či bytosti, nýbrž zároveň obraz jakékoli věci a jakékoli bytosti, obraz všeho světa. U velkých malířů, u Cézanna, u Caravaggia, u Brueghela, u Goyi, obraz ženy může být bez nesnází obrazem krajiny nebo obrazem jablek, aniž se pro nás na obraze co podstatného změní. Není to proto, že by námět těchto obrazů byl lhostejný, že by byl pouhou záminkou malování o sobě abstraktního, ale proto, že tento námět má nový význam ve světě, kde vše je ve všem a vše je vším. Náš zájem o jednotlivé věci a bytosti, jež jsou tu zpodobeny, skrývá v sobě daleko větší a hlubší zájem: zájem o to, aby svět vůbec byl, účast na každé existenci, podstatnou touhu bytí po tom, aby bylo.

Je-li malíř schopen objevit takový svět, může to být nepochybně pouze proto, že jej nemá jenom před sebou a okolo sebe, ale především že jej má v sobě, že je jeho částí, že sám v sobě nese kus jeho aktivity, že jeho život, jeho tvůrčí schopnost je odštěpkem, reflexem, atomem tvořivého života kosmu, že není jenom sám sebou, není jen nezúčastněným pozorovatelem, ale že je také součástí nekonečných souvislostí světa a v nich

sám i jedním z jeho původců. Je to jeho tělo, odkud to vše začíná, původce pohybů, stvořitel svých smyslů, organizátor prostoru okolo sebe; a je to z tohoto těla, odkud také umělec bere sílu ke vzniku svého díla. Jako by se z tohoto těla vymisťoval, vytváří před sebou nové tělo a jeho nový zrod, jakéhosi homunkula a jeho nový mikrokosmos.

Tento proces je právě obnažen v tzv. action painting, akční malbě. Materiál uměleckého díla je pojat jako průměr hmotnosti světa, a záleží na umělci, aby sám ze sebe do něho vložil síly, jež z této hmotnosti utvářejí svět. V obrazech Arshila Gorkyho, Jacksona Pollocka, Roberta Motherwella, Marka Rothka se svět rozpadá, přerouje, mění v nekonečnou spleť linií a skvrn, zhmotňuje v mocné, slavnostně rytmizované tvary, a posléze destiluje v ryzí barevná záření. Také některé české obrazy sem někam blízko patří: obrazy Josefa Šímy především, který od mytologií z doby skupiny „Vysoká hra“ došel naposled k tomu, že chce na obraze zachytit už jen „to nejzáčnejší“, jak říká, „světlo“, a také obrazy Mikuláše Medka, jenž i ze surrealistického symbolismu svých začátků zachoval něco rituálního a sakrálního, co nese dosud složité malířské dění jeho velkých pláten. Zvláštním způsobem uvádí diváka do hmotnosti světa Zbyněk Sekal. Používá jako mnozí jiní nalezených materiálů, ale ponechává dílo v nestálém stavu mezi inspirujícím nálezem a inspirovaným výtvarným dílem, činí diváka účastným jeho pozvolného uskutečňování, v hmotné skutečnosti mu odhaluje její nehmotnou dimenzi: čas.

Obrazy všech těch malířů symbolickými i mytickými vlastně zůstaly. Symbolem je jejich malířská hmota — konkrétním symbolem světla, symbolem země, symbolem živé hmoty; a obraz, který z této hmoty vzniká, je vizuálním mýtem priměrnějším než všechny mýty literární. „Výtvarné umění posledních let,“ píše Dora Ashton, „nemluví o jednotlivých mýtech, nýbrž se vrací k velkým kosmogonickým tématům, jež mýtus v sobě chová; k prvotní divočině, hvězdným prostorům, jeskynním místům, kde život podle legend původně vznikl,

k vodním a podzemním hlubinám, jež zrodily mýty, k symbolickému středu, k rituálně zasvěcené skrytosti. Věci současného malíře — i toho, který se odvrací od informelního umění a snaží se vnést přísný řád do svého díla — je dělání mýtů.“

Při větší přibližnosti vyslovuje tady slovo mýtus dosti dobře jednu pravdu: že tyto obrazy mají stejný vztah k obecnému jako ke konkrétnímu. Rozhodně chtějí nějakým velice bezprostředním způsobem zpřítomnit jevy tak konkrétní, jako je třeba organický růst nebo světlo, ale rozhodně také se v nich zpřítomňuje něco obecnějšího a původnějšího, než je všechna konkrétní jevovost. Jev a podstata se tady ztotožňují: a proto tady svět nabývá „mytické dimenze“.

7

Dílo Fautrierovo, Hartungovo i Wolsovo bychom mohli vykládat přibližně stejnými slovy. Jako „bílá psaní“ Tobeyho, barevné spleti Pollockovy nebo monumentální tvary Motherwellovy, ani přesné a jasné kaligrafie Hartungovy nejsou jen nějakými psychogramy, jejich písmo není jen písmem subjektivity umělcovy. Je především písmem světa samotného, signálem skutečnosti stále unikavé a stále za sebou lákající. A dokonce to platí o díle nešťastného Wolse, který po pokusech o poloabstraktní a polosymbolické kompozice, připomínající v principu rané malby jeho newyorských vrstevníků, se dostal rovněž k malbě docela oproštěné od všech formálních i technických konvencí. Nerozeznáváme tu už nic ze známého světa věcí, a přece cítíme, že to, co tu máme před sebou, daleko není pouhým malováním. Spíše je to zobrazení světa, v němž člověk už není na jedné straně a věci na druhé, kde člověk už se nemůže dívat, pozorovat a zaznamenávat, jak svět vypadá, ale kde je sám stržen do velikého dění, jež je podstatou našeho bytí jako bytí všeho, co je spolu s námi v tomto našem vesmíru. Svět sám jimi mluví, a hrůza a úzkost, které v nich jsou, nejsou hrůzou a úzkostí člověka před

světem, nýbrž hrůzou a úzkostí tohoto světa samotného.

Mimořádný význam měl při vzniku nového informelního umění Jean Fautrier a jeho cyklus obrazů „Rukojmí“ z let 1943—1945 zůstává jednou z nejpamátnejších realizací informalismu. Otřesný prožitek osudu bezmocných, odvlékaných, týraných a pobíjených nevinných lidí si vynutil docela novou formu vyjádření: tady už nestačilo jakkoli líčit a popisovat tyto lidi a tyto události, ale bylo nutno se dostat za líčení a popis někam hlouběji do skutečnosti, někam až tam, kde se ztrácí její tvar a děj a kde se člověk stává už jen krvácejícím tělem, mučenou hmotou. Nová malba Fautrierova je bez kresby, kontur, kompozice; jejím jediným obsahem jsou amorfní shluky barevných past nanášených do vysokého reliéfu a připomínající jenom zhruba a vzdáleně ještě lidské postavy. Sama hmota obrazu se stala něčím, co je schopno se vrátit tam, kde ještě není či už není náš lidský prostor, kde ještě není či už není zde a tam, kde ještě není či už není svět uspořádán v tvary: malba se opět mění z prostředku popisu skutečnosti v průměr skutečnosti a chvěje se a rozpadá, týrána a mučena na připomínku utrpení oněch týraných a mučených rukojmí.

8

Zvláštní místo v tomto vývoji má dílo Jeana Dubuffeta. K první výstavě se dostal teprve roku 1944 ve svých třiačtyřiceti letech. Studoval kdysi malířství, ale brzy se ho vzdal. Zdálo se mu, že je víc pravdivosti a vážnosti v malém životě obyčejných lidí než ve vznešenosti světa velkého umění; zůstal tedy mezi těmito prostými lidmi a založil si v Paříži krámk s vínem. Pak se na čas zase pokusil o umění, živil se děláním hraček a odličků, ale posléze zase začal raději prodávat víno. Roku 1944 se znovu vrátil k malbě; tentokrát definitivně.

Maloval pole a domy v pařížské krajině, lidi v metru, na ulici, u zubaře, v autě, v bytech, oblečené i nahé. Vytvořil si zvláštní primitivní techniku, nanášeje a hněta

barvu jako plastickou hmotu, kresle a škrábaje do ní. Snažil se zapomenout na naučenou dovednost, na všechno, čemu se říká perspektiva, proporce, kompozice, barevná výstavba. Usiloval vrátit se k „l'art brut“, k „umění v surovém stavu“, jehož příkladem mu byly dětské kresby, anonymní škrábanice na zdech, výtvarné projevy bláznů; a vskutku jeho dílo je stejně neučené, drsné a výrazné. Často se může zdát, že ironizuje; ale možná je spíše krutě pravdivý. Maluje nahá těla tlustých stárnoucích žen, zdůrazňuje jejich amorfnost, živočišnost a hrubost a připomíná to paleolitické idoly; maluje strukturu země, nízké, nikým nevšimavé býlí, rostoucí mezi pískem a kamením, maluje nezřetelné smetí u zdi, a vznikají téměř abstraktní textury, v jejichž nevzhlednosti se skrývá zvláštní něžnost. Zdá se, jako by zúmyslu vyhledával bezvýznamné, ošklivé, ale zatím objevuje nezměrné teritorium fantastické, nikým nikdy nevidané skutečnosti. „Jsem proti každé hotové estetice, ale nikoli proto, abych popřel estetiku — právě naopak,“ napsal o svých obrazech nahých žen. „To, co pokládáme od antiky za krásu a co dnes pěstujeme na obálkách obrázkových časopisů, to je krása jen velmi zdánlivá, ba dokonce ubohá a skličující. Samozřejmě usilují o krásu, ale ne o tuto. Představa, že jsou věci krásné a věci ošklivé, lidé obdařeni krásou a lidé, kteří si na ni nesmí činit nárok, to se jistě zakládá jenom na konvenci... Krása předmětu závisí na tom, jak se na něj díváme, a nikoli na jeho vlastních proporcích. Tato moje náklonnost zavinila, že někteří lidé pokládají mé umění za zahořklé. Tito lidé poznali, že se snažím odstranit všechno, co nás naučili pokládat — aniž se nás ptali — za půvabné a krásné; ale přehlédli mé úsilí dosíci místo toho jiné a širší krásy, jež by objímala všechny předměty a bytosti, i ty nejpohrdanější — a proto také přinášela více radosti. Krása, za kterou jdu, potřebuje málo, aby se zjevila — neuvěřitelně málo. Kterékoli místo — byť sebepuštěnější — je pro ni dost dobré.“

Je to tedy jakýsi nový naturalismus? Obrazy Dubuffetovy nepochybně vnukají neobyčejně intenzivní pocit faktické, konkrétní, objektivní skutečnosti. Ale zároveň

také každou konkrétní skutečnost daleko přesahují — a to tím více, čím věrněji, pečlivěji, pravdomluvněji ji zachycují. Když Dubuffet maluje beztvare struktury země — něco, čeho se nikdo před ním neodvážil — ty „konkrétnosti půdy“, které mají, jak poznamenává, „evokovat místa obývaná myšmi a krtky a viděná jejich očima“, jeho obraz se stává zcela ireální. Stejně podivuhodná je skutečnost jeho obrazů, evokuje-li svět obývaný lidmi a viděný jejich očima. Chce-li vyslovit, jak skutečně a uprostřed skutečnosti člověk skutečně žije, nemůže ji popisovat v uzavřených, hotových tvarech. Maluje „krajiny mozku... nehmotný svět, který sídlí uvnitř lidské duše: zmatek obrazů, obrazů vznikajících, obrazů mizejících, jejich křížení, směšování, proplétání, cary vzaté ze vzpomínky na vnější svět i fakta mozku a nitra — a snad vnitřností“, — opět něco fantastického, neuvěřitelného, ireálního a hluboce pravdivého. Tak dílo Dubuffetovo, které vychází z docela jiného životního pocitu a z jiného záměru než Tobeyho a než dílo ostatních Američanů, se nakonec s nimi shoduje ve své nezařaditelnosti: je najednou realistické i fantastické, figurativní i abstraktní a zároveň se ze všech takových kategorií docela vymyká.

9

Je dosti zajímavé, že téměř všichni, o nichž jsme tu mluvili, se dostali k svému novému umění až po dlouhé lidské zkušenosti a často těžkém životě. Tobeymu bylo pětadvacet, když objevil svá „bíla psaní“, Rothko se dostává k svému výrazu ve čtyřiačtyřiceti, Fautrier v pětadvaceti, Hartung ve čtyřiceti, Dubuffet v třiačtyřiceti. Pollock, Gorky, Wols přicházejí se svým uměním okolo pětadvacítky; ale to jsou právě ti, kteří se měli dožít krátkého věku — Wols umírá osmatřicetiletý, Gorky a Pollock čtyřiačtyřicetiletí.

Bylo asi potřeba velké životní zkušenosti, aby se došlo takového umění. Jeho smysl daleko přesahuje oblast estetického — nebo toho, co se za estetické po-

kládá. Nejde mu o nic jiného než znova objevit onen nekonečný vesmír, který se rozprostírá za tvary našeho světa: onen vesmír, kde ještě nic není hotového, kde růže ještě není růží, člověk ještě není člověkem a slunce ještě není sluncem, kde vše jenom jest — čisté zde, čisté nyní. Co se tu odhaluje, je skutečnost, a naprosto nepochybně skutečnost vizuální; ale je tak důsledně zbavována vši vizuální konvence, že ji vůbec nejsme ochotni pokládat za skutečnost a že nám proto připadá abstraktní.

Toto umění chce „přinášet novinky ze země beztvareho“, jak řekl Dubuffet. Bez kompozice, sestrojena jednou ze stále opakovaných štětcových čar, jednou z beztvarych barevných skvrn, jindy třeba z kusů hadrů, z plechů, z drátěnek na drnutí podlahy nebo z mycích hub, vytvořena někdy s virtuózní přesností kaligrafa a jindy s neumělostí dítěte či výrostka malujícího křídou na předměstskou zeď, tato díla někdy šokují a urážejí, někdy nechávají diváka dokonale lhostejným: jsou v rámci našich zvyklostí, s nimiž přistupujeme k umění, zhoła nečitelná.

Podle termínu, který razil Michel Tapié roku 1952, je to „l'art autre“, „jiné umění“. Impresionismus, Gauguin, van Gogh, fauvismus, expresionismus a kubismus patří pro Tapiého k umění minulému — jsou pro něj „krásným labutím zpěvem klasicismu“. Vznik „jiného umění“ datuje od dada — Tzary, Duchampa, Picabii, Arpa, Schwitterse; prvními signály nového umění jsou obrazy Picabiovy, jeho „Procesí v Seville“ a „Vidím ve vzpomínce svou drahou Udnii“, a Duchampovy, jeho „Králi a královna obklopení rychlými akty“ a „Smutný mladík ve vlaku“. Je to vskutku „jiné umění“ — jiné proto, že už vůbec nechce být fenoménem estetiky. Má být setkáním člověka s věcmi, vesmírem, jsoucnem; odhalením, obnažením jsoucna; fenoménem života. Je to umění, „jež aktivuje duševní a smyslové reakce, předpokládající znalost a praktikování pojmů, které problematizují samo místo umění v tom lidsky podstatném, jímž je umění žít“ (Tapié).

Ale jsou ještě hlubší a vzdálenější spoje tohoto umě-

ní než s první abstrakcí a s dada. Především s impresionismem samotným; pak se Cézannem. „Chci malovat panenskost věci,“ řekl kdysi Cézanne; rozumějme svět, který je ještě sám o sobě, svět před příchodem člověka: a to je svět Cézanna, jeho pozdních kreseb a posledních verzí „Hory Sainte-Victoire“, jako je jím mytický svět „jiného umění“ čtyřicátých a padesátých let.

Cézanne je prvním Velkým otcem moderního umění; Matisse asi druhým. Pro Cézanna i pro Matisse svět je daleko více, než co v něm člověk může rozeznat a pochopit, je daleko více, než jsou jeho jednotlivé tvary. Odtud převaha „abstraktního“ nad „realistickým“ v jeho obrazech. „Umělecké dílo nese v sobě svůj absolutní význam a sděluje jej divákovi dříve, než v něm může rozeznat předmět,“ řekl Matisse kdysi; a hledáme-li vysvětlení, jak je to možné, nalezneme je v tom, že moderní umělec nestojí už před předměty, nýbrž je v nich a za nimi. „Kdo chce být malířem,“ napsal Matisse krátce před smrtí, „má cítit, co může být užitečné jeho vlastnímu vývoji... všechno, co mu dovolí sjednotit se s přírodou, ztotožnit se s ní tím, že se vtělí do věcí — tam je to, co nazýváme přírodou.“

Není zvláštního rozdílu mezi posledními díly Matissovými ze stříhaných barevných papírů a dejme tomu Rothkem nebo Motherwellem. Vedle všeho toho, co se spokojuje s tradičním výměrem umění a je tudíž „realistické“ či „abstraktní“, je to vše už „jiné umění“: umění, které je daleko všech starých estetik včetně všech jejích „realismů“ a „abstrakcí“, umění jiné tak, jako je a bude jiné všechno naše poznávání, naše myšlení, naše vidění, všechen náš vztah k světu a všechen náš život.

10

Abstrakce? Realismus? Tudy hranice nevede. Vede mezi zájmem o skutečnost a lhostejností k ní. Potom už je jedno, jestli se někdo snaží zachytit „věrně“ optickou podobu předmětu — což je poměrně vzácné — nebo

jestli používá nějakého víceméně konvenčního pseudo-realistického schématu, aby na něm mohl „volně“ uplatňovat svou malířskou fantazii a dovednost — což je dnes případ nejčastější — anebo aby maloval už vůbec bez takové záminky — čili jak se říká „abstraktně“. Jaký ostatně může mít malíř zájem o obraz, když nemá zájem o skutečnost? Zbývá řemeslný výkon zhotovování obrazu — dovednější či méně dovedný, zaujatější či méně zaujatý —, ale nikdy se už plocha tohoto obrazu nemůže stát onou citlivou plochou, na níž se má vyjevit tajemství existence světa, kde se má svět zpřítomnit v tom, v čem se nejvíc od člověka odvrací, kde se má objevit to, co je na světě nejméně zjevné — jeho neko- nečnost.

Ale je-li tento realismus, který daleko přesahuje konkrétní realitu, ještě realismem, je to prý nesrozumitelný realismus, šifra, cosi docela subjektivního a tedy nesdílného... Už impresionistické obrazy připadaly současníkům nesrozumitelné; a zůstaly nesrozumitelné tak dlouho, až divák přestal hledat, kde je na obraze stoh a kde je nebe, a pochopil, že je to vše hmotaprostor a prostor-hmota, z níž se teprve věci rodí. Neboť nejdůležitější tu není, co je stoh a co je nebe, co je tu rozrůzněno ve věci, nýbrž to, co právě rozrůzněno není — svět, který je ještě živlem, který teprve vzniká, který tu vlastně ještě vůbec není...

Říká se, že malíř, který je realista, maluje to, co vidí. To je jistě pravda; jenže to, co vidí, není ve chvíli, když maluje, nikdy už jeho model — viděl jej možná ještě před vteřinou, ale již zde není, již je zde něco jiného: vznikající obraz. A tak, ať maluje podle modelu, ať ze vzpomínky, ať z nějakého souhrnu vši své optické zkušenosti, je to, co teď maluje, čili činí viditelným, vždy evokací něčeho nepřítomného, a to evokací v té zvláštní hmotě a v tom zvláštním prostoru, jež jsou vlastní obrazu. Proto je obraz světem pro sebe a světem okolo najejdu: velikým příměrem všeho existujícího.

Dříve se prý postupovalo od věci k obrazu, teď se postupuje opačně, od obrazu k věcem. To napsal kdesi Malraux. Ale „malba“ a „věci“ se přece nedají oddělit.

Nic z toho není první a nic z toho není druhé. Malíř nikdy nepřenáší své optické vjemy na plátno, ale vždy je především zrakem. V tvůrčím procesu se nedá oddělit dělání obrazů od optické účasti na světě.

Kandinsky mluvil o Velké Abstrakci a Velké Realistice — jejím příkladem mu byl Rousseau — a obojí pokládá za stejně významné. Jenže „extrémy se dotýkají“, a to platí zvláště dnes a také o těchto. „Realismus“ a „abstrakce“ se prolínají a splývají tak, že už se vůbec nedá říci, co je abstrakce, co zpodobování věcí, co obrazová konstrukce, co dokonce naturalistické zpřítomnění hmoty samotné — všechny tyto klasické termíny ztrácejí u tohoto tak neklasického umění smysl. Ostatně co na tom divného? Termíny „realismus“ a „naturalismus“, „konstrukce“ a „abstrakce“ nejsou nijakými obecnými estetickými kategoriemi, nýbrž označením pro tendence v umění renesančním a porenasančním a hlavně v umění 19. století, a je samozřejmé, že se nedají aplikovat na umění 20. století, jako je stejně nemožné soudit jimi umění neevropských civilizací. Ale platí vůbec někde? Caravaggiova „Smrt Panny Marie“ v Louvru, Brueghelovy „Dětské hry“ ve Vídni, Goyova „Podobizna paní Céan Bermudezové“ v Budapešti, Degasovi „Pijáci absintu“ v pařížské Jeu de Paume: je vždycky něco naprosto nepochopitelného v těchto dílech a nedá se vůbec říci, zda otřesnost, jimiž působí, je otřesností nahé reality nebo bezmezná, vše pohlcující abstrakce. A je-li Hynais či Čermák oproti nim tak málo realistický, tak nepochopitelně neskutečný, není to z málo pečlivého studia skutečnosti, ale z prázdnoty tvaru, z nedostatku síly abstrakce uvnitř něho — či jak tomu říkat.

Za konečným je vždy nekonečné; a toto nekonečné neznáme než v konečném. V aktu tvoření umělec vyvolává přítomnost této nekonečnosti; ale proto, aby jí mohl zachytit konečné podoby světa. Nebo, jinak řečeno, co jej poutá na konečných podobách světa, jsou nekonečné souvislosti, jež je nesou a jež se jimi projevují; vesmír umělcův je vždy ten vesmír, kde, jak je to v onom tolikrát citovaném Baudelairově sonetu, „vůně, barvy a zvuky si odpovídají“. Do jaké míry pak chce

umělec přesně definovat jevou tvářnost světa a do jaké míry raději nechává vystoupit ono podstatné a obecné, co všechny jevy spojuje a co činí podstatou také svého uměleckého díla, záleží na historických okolnostech, na úlohách, které umění ve své době má. Tak je tomu i dnes; a není divu, že v době, kdy „abstraktní“ podoby, které jsou za jevy, nás zajímají víc než jejich smyslová tvářnost, také umění se stává „abstraktnější“, to jest, jde k obecnému spíše než k zvláštnímu.

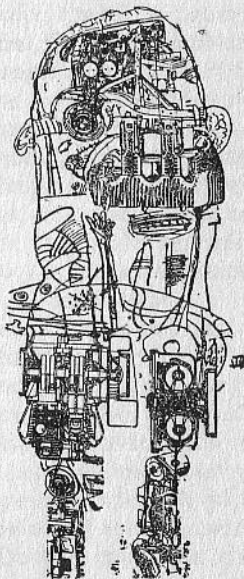
Tu je ovšem nebezpečí — nebezpečí pádu do absolutna —, stejně jako je nebezpečí v realismu: nebezpečí pádu do fenomenálního. Je to pád, pád do prázdnoty, pád doslova *nikam*. Ale ani v umění nejsou nebezpečí proto, aby se jim člověk vyhýbal, nýbrž proto, aby ho lákala. „It is the business of the future to be dangerous,“ řekl Whitehead: „budoucnost je na to, aby byla nebezpečná.“

1964

1

Estetika zná mnoho způsobů, jak demontovat umělecké dílo, ale žádný, jak je sesadit dohromady. Právě tak umělecké programy konstruují na mnoho způsobů, jaká umělecká díla mají vznikat, ale žádné nikdy nevzniká podle nich. Dala by se napsat kniha o uměleckých programech v posledních desetiletích a nemuselo by v ní být slova o těch, kteří byli nositeli osudů moderního umění: jejich díla nenaplněovala žádný teoretický program. Dala by se napsat také vědecká estetika na základě studia děl pokládáných obecně za umělecká, aniž by její autor kdy poznal a pocítil, odkud umělecké dílo začíná a co do lidského života vnáší, a jistě takové estetiky napsány byly. Estetikám, teoriím, programům pořád umění uniká; proto také žádná estetika, žádná teorie, žádný program nepomůže, aby umění vznikalo a aby se rozeznalo umění od mnoha jiných zjevů, které se nějakým způsobem umění přibližují, podobají se mu nebo je napodobují, ale které uměním nejsou.

Potom ovšem je nasnadě obava, zda všechna ta teoretizování mohou přinést umění něco dobrého. Nakonec zase nevíme nijak přesně, co vlastně umění je, stejně jako ani pak nevíme, kdo to je vlastně umělec. Chvíli jej máme za neurotika, infantila, psychopata, chvíli za vyvolence božího, proroka a svědomí lidstva. Naposled se sám dokonce za něco takového začne pokládat, a také neumělec si o něm začne myslet, že je prostě jen podivínek nebo že má vysokou společenskou funkci jako nějaký státní hodnostář, a podle toho jej soudí. Bývaly přece časy, kdy se o umění vůbec nemluvilo; nebylo teorií a programů, a přece bylo mnoho umění a veliké umění. Nepřemýšleli o funkci uměleckého díla ve společnosti a nechávali pro umělce namátkou



Paolozzi

místo řemeslníka nebo třeba komedianta. A co na tom ostatně záleželo? Úmysly umělců jsou docela prosté, a jestli jsou jejich díla složitá a náročná, je to z veliké prostoty jejich úmyslů. Teprve ten, kdo se dívá zvenčí, domnívá se, že v této složitosti je nějaký záměr a zásluha. Ale umělci starých dob i umělci moderní hledali nejjednodušší, nejčistší, nejpřímější prostředky, jak říci sobě i ostatním konkrétní věci života, skutečné jeho skutečnosti; Cézanne, Picasso, Chirico, Matisse jsou malíři prostoty, jako Rilke, Pasternak, Joyce, Halas jsou básníky prostoty. Prostota bývá nezvyklá a vypadá vyumělkovaně v složitosti života, a vskutku říkat prostou pravdu složitými prostředky našeho světa znamená žádat na těchto prostředcích, aby sloužily něčemu, nač se pořád zapomíná právě pro ně. Díla velkých umělců jsou netradiční, nekonvenční, překvapující, ale je to proto, že se vracejí k podstatnému. Ničí zvyklosti a závazky, jež až do té chvíle platily, ale ničíce je, obnovují a očišťují zároveň celou velikost tradice, její setrvalost a ustavičnost a s tím, nač se v ní už téměř docela zapomnělo. Je tomu dokonce tak, jako by ona sama tu najednou vystupovala ve své původní síle, je své ztracené neporušenosti, a znova vyvolávala nové tvůrčí činy. Cézanne a Matisse zrovna tehdy, kdy jsou nejvíce bezohlední a důslední, zároveň ztělesňují celou nejkrásnější minulost francouzské kultury, Picasso je samotným Španělskem a Chirico nikdy nezašlou antikou a renesancí svého Středomoří. Velcí revolucionáři umění jsou velkými konzervativci; co činí, je naposled proto, aby tradici uchovali, obnovili.

A přece něco na tom je, že se dnes umělec ocitá daleko od tradice nebo tradice daleko od umělce; umění samo připadá daleko nezvyklejší než kdy jindy a ten, kdo se k němu chce dostat, musí se prolomit skrze mnohé předpojatosti světa. Je však otázka, kde je toho příčina: zda toto umění je vskutku tak málo tradiční, že je už k němu stěží přístup, nebo zda společnost, jež je dnes okolo něho, ztratila sama svou tradici a nerozumí, jestliže se jí někdo dovolává. Časy se jistě velice změnilly a mění se dále pořád rychleji, a je možné, že jako se spo-

lečnost proto odtrhává od svých tradic, právě tak umění, které je ještě do nějaké míry uchovává, se stává rychle nečasové a nemůže být chápáno. Ale vidíme zároveň, že tato společnost se často dovolává právě umění velmi tradičního a že umělec staví proti ní dílo, které má za hlavní program rozervat všechny tradiční vazby. Věci nejsou tedy tak jednoduché, aby nutně buď umělec, anebo společnost měli pravdu. Jednou jsme tak daleko, že lidé chtějí, aby dnešní umění reprodukovalo umění minulých a předminulých století, a podruhé zase, že umělci chtějí ve svých dílech reprodukovat kresby schizofrenů nebo dětí; ale to obojí je artismus. Ať tradicionalistický, nebo modernistický, umění je pro něj jenom složitou odbornou disciplínou, pracnou technikou nebo podivuhodnou učeností; nikdy už tou hlubokou samozřejmostí, pro kterou se umělec musí odvažovat svého osudu a se kterou společnost ve vši obtížnosti svého dějinného úsilí uchovává v sobě vždy a stále potřebu vidět se v básni, v architektuře, v dramatu, v rovině umělecké transpozice.

Došlo-li k rozporu mezi tvořivým a setrvávajícím, je tedy tento rozpor hlouběji, než by byl rozpor mezi individuálním a společenským. Je přímo uvnitř individua i uvnitř společnosti. Poznává všechno jednání nejasnostmi o tom, co tento svět musí přinést nového a co v něm má zůstat ze starého; poznává také činnost uměleckou i názory, podle kterých je tato činnost společností ve svých konkrétních případech posuzována a přijímána nebo odmítána. Dnešní problematizace umění je výrazem toho, že už ani tradičnost umělecké činnosti samotné nestačí, aby jí zajistila společenské místo, neví se najednou, k čemu tu umění je, natož pak, jaké by toto umění mělo být, aby stačilo tomuto světu a naplňovalo v něm úkol, který by mu příslušel. Umělec vidí dnes skutečnost mnohdy radikálně jinak než jeho společnost a společnost radikálně jinak než umělec, a tak vzniká otázka, co to vlastně umělec vidí a zda to, co pro to dělá, platí. Ale neví se a nemůže se vědět, kdo tu má pravdu, zda to společnost bloudí, anebo umělec se jí mýlí. Nedá se na to odpovědět tím spíše, že umění

I společnost v takové situaci musí mít pravdu i nepravdu. Není možné, aby se buď společnost, nebo umění docela vymkly z dění, staly se naveskřz anachronismem. A tak se docela zbytečně ptáme, jak umělec patří do společnosti, zkoušíme, nepatří-li na místo amorálního a sociálního neurotika, jenž se ocitl docela mimo skutečnost, či naopak snad na místo mravního vůdce společnosti, jenž chápe skutečnost jasnovidnou intuicí proroka; zbytečně se pokoušíme jednou vyloučit umění ze vší společnosti jako chorobu a jednou úplně včlenit do vší společnosti, usměrnit, angažovat, zapojit.

Spor mezi uměním a společností se vyřešit nedá, protože je jenom špatným výkladem sporu mezi novým a starým, to znamená v nejširší koncepci mezi tvořivým poměrem k světu a sdílením jeho dané existence: a tento spor probíhá stejně uměním jako společností. Společnost nenalézá v sobě vztahu svého nového k starému a chápe proto také umění, které je v určitém smyslu vždy „staré“, totiž stále se opakujícím gestem člověka a stále nezbytnou institucí společnosti, jenom v oddělenosti od sebe, od své přítomnosti, od své „novosti“: pokládá za samozřejmé a nutné, že pro ni může existovat jenom umění vzešlé z minulých dob, anebo pokud přijímá jeho nové formy, pouze umění ve funkci dobré či nedobré kratochvíle. Láme nad sebou hůl; a zároveň láme nad sebou hůl i umění, když chce nalézt svou důstojnost v některém artismu. Tehdy je opravdu ve společnosti i v umění nové a staré roztrženo. Ale ve skutečnosti může být to staré jen jakožto nové a to nové jen jakožto staré; v umění i ve společnosti největší odvaha k novému je návratem k starým odhodlanostem a stará odhodlanost je tvůrcem nových odvah; hrdina není ten, kdo ničí, nýbrž kdo obnovuje, když už nelze pokračovat. Neví-li se ve společnosti, co s uměním, je to jenom proto, že tato společnost si není vědoma hloubky starého, v níž spočívají její pohnutky k novému; a neví-li umění, co ve společnosti, je to jenom proto, že toto umění není si vědomo věčné novosti toho, co je v něm odvěké. Tak dochází k vnějšímu sporu mezi uměním a dějinami; dějiny jako by měly zničit umění nebo

— což je totéž — ponechat je v nějaké zvláštní rezervaci, a umění jako by nemohlo být tak silné, aby zasáhlo do takových dějin. Ale tady nejde o sílu dějin a slabost umění; síla dějin je také silou umění a slabost umění je také slabostí dějin. Žádné umění, i když se to v té chvíli sebevíce zdá, dějiny neopouští a není dějinami opuštěno; je-li tu, je také z dějin a pro dějiny. Umění jako vše ve společnosti žije svou dobou a ona žije v něm; tvoří ji a ona tvoří je; jenže mnohdy je to zrovna tam, kde společnost nejspíše sama na sebe zapomíná, takže umění, jež setrvává na tomto zapomínaném místě, si může připadat, že je mimo svou společnost, odsouzeno do samoty: do samoty bláznů nebo proroků. Tak naposled se stává nesrozumitelným vztah mezi umělcem a jeho společností, pokud umělec je tu pro společnost a má ze svého poznání něco vnášet do této společnosti i pokud tato společnost jej potřebuje k tomu, aby ve své obecnosti přijímala od něho do sebe právě to poznání, jež vždy a všude patří umělci a nikomu jinému. Souběžně se stávají nesrozumitelnými vztahy mezi uměním a skutečností vůbec, pokud umění je něčím, co ve své zvláštnosti není prostě a jednoduše souřadnou částicí ostatní skutečnosti, i pokud tato skutečnost ve své souhrnnosti má uměním nabyt nového smyslu, změnit se. Proto je také otázka po vztahu umění a skutečnosti ústředním tématem dnešního teoretizování: je především hlavním problémem dnešní umělecké tvorby.

2

Umění je dojista světské. Ze světa vzchází a do světa se vrací; nemůže být nijakým způsobem bez něho. Je funkcí světského života, je z toho, že člověku něčeho přebývá a musí to vyjádřit, je z toho, že člověku něco chybí a musí to vytvořit. Je zároveň z bohatství i z chudoby. Je přirozeným výrazem jako zpěv ptáka a umělou konstrukcí jako jeho hnízdo.

Je z poznání, uvědomění, pocitu světa; poznání krajně individuálního a výlučného. Začíná v samotě,

v odtrženosti ode všech, v nesdělitelném. Začíná však proto, aby nesdělitelné učinilo sdělitelným, subjektivní objektivním, výlučné obecným.

Je výrazem, jako je výrazem zajásání či povzdech. Je výrazem, a tedy už proto není samotařením. Jásot je vždy jásotem pro někoho, vzdech vzdechem k někomu. Chce na pomoc radosti či smutku přivolat jiné a tam, kde byla jen opuštěnost a chudoba, dosáhnout k společenství a plnosti. Je ze světa, který se už stal, ale pro svět, který být má.

Je z toho, že v životě něčeho přebývá, že něco neví, co si počít, že dusí a tíží. Má však učinit tvar z této beztvárnosti, lehkost z této tíže, pomoc z této bezradnosti. Má ze starého žití vysvobodit, vykoupit, má z něho dokázat stvořit život nový.

Je pořád dvojím. Je subjektivitou a objektivitou, samotou a společenstvím, nevýslovným a vysloveným. Je subjektivitou, jež se stala objektivitou, samotou, jež se stala společenstvím, nevýslovným, jež se vyslovilo. Ale volá také z objektivity společenského k subjektivitě samoty, připomíná jedinečné uprostřed obecného, vrací vyslovené k nevýslovnému; burcuje život, který by již chtěl být hotovým, aby začínal znovu. Co bylo pouhou pomůckou daného života, schránou jeho bytí, i sám šat a dům, mění ve výraz, otevírá jeho tvar, aby jej už nikdy neuzavřel, činí z hotové odpovědi znova nejistotu. Učí pořád, že co do života má vcházet, musí ze života vyjít, a co ze života má vyjít, musí do života vcházet. Vrací kruhem život životu a pořád tento kruh rozlamuje. Je věčným upokojením lidského nepokoje a věčným nepokojem uprostřed všeho uspokojeného. Dovolává se nepomíjivého před pomíjivým a pomíjivého před nepomíjivým. Je jednotou protikladů a jejich nekonečným rozporem.

Odtud pochází vratkost situace umění ve společnosti.

Umělec vidí svět mimo vše, co se o něm zjistilo a dohodlo; začíná, jako by se ještě nikdy nebylo začalo, mluví, jako se ještě nikdy nebylo mluvilo. Začíná samomluvou jako neurotik, jenž neurotický čin sám sebe

zhatí, vrátí subjektivitu zpátky do ní samé, uzavře ji ještě pevněji do samoty.

Ale absolutní samotě uměleckého tvoření je absolutně přítomen posluchač. Umělec je sám sobě prvním divákem díla, jež vzniká, ale ten, ke kterému se takto hned od začátku obrací, není jeho já, které tu bylo už napřed, nýbrž já nové. Tvoří se z jeho díla a pro jeho dílo právě tak, jako později bude jím stvořen divák či čtenář, nové já v něm, to, pro něž se jeho dílo stane objektivitou. Proto také se umělec neukazuje jako komediant. Není to on, kdo vystupuje na scéně, nýbrž nová bytost, herec jeho výtvoru, ten, jímž se má stát po svém divák v hledišti. Tak zakládá umění nové společenství v objektivitě světa zcela subjektivního a přece společného. Je to svět utvořený z lidskosti a lidskost vytvořená ve světě, veliká bytost, reálná a nehmotná: dějiny, civilizace.

Je tedy umění činností kat'exochén politickou, spájí v sdělenost, v jednotu to, co je nejtajnější, nejsoukromější, nejvýlučnější v každém člověku. Společenská organizace, která by vylučovala umění, byla by docela nelidskou, byla by registrací, statistikou, početní operací, nikdy životem. Proto tam, kde jde o mnoho lidí, kde nemají být už jen vedle sebe, ale spolu, při slavnosti, při obřadu, vždy je třeba umělce. Ale je ho trochu třeba na každém místě a při každém úkonu. Má-li společnost trvat, nemůže to být jen na veřejnosti, ale všude a pořád, žádné soukromí nesmí být docela soukromé a žádná tajnost docela tajná; neboť jinak to nejsubjektivnější, nejhlubší, nejpodstatnější v člověku, z čeho také jedině může lidská společnost být lidskou, zůstane samo, zatajeno, zavrženo, bude pro člověka mezi lidmi hříchem a vinou, hanbou a zločinem. To, co je jeho poslední pravdivostí, bude ho ze společnosti vylučovat.

V době, kdy vztahy veřejného a soukromého se napínají až k roztrženosti a soukromé se docela znehodnocuje, jako veřejné docela vyprazdňuje, odhaluje se také společenská situace umění. Možná se ještě může zachránit vše: a tehdy se říká, že se umělec má stát politikem, pěvcem a vůdcem svého lidu nebo heroldem a dělníkem

politikových projektů. Ale možná je vše už ztraceno, a pak umělci nezbyvá, než aby rezignoval na své občanství: sám sebe uzavřel do slonovinové věže a počítal s tím, že mu snad politik strpí jeho umění jako soukromou zálibu. A tak je umělec pořád potřebným řemeslníkem nebo neškodným komediantem; jeho umění je chválenou ctností nebo trpěnou neřestí; společnost se snaží umístit jej a jeho umění buď do své zveřejnělé objektivitu, nebo do své utajované subjektivitu. Avšak umělec nepatří sem ani tam. Je v objektivním subjektivitou a v subjektivním objektivitou; ilegalitou v legálním a legalitou v ilegálním: anarchistou organizace a organizátorem anarchie; vždy znova roztrpčením a pohoršením. Vždy chce nemožné.

3

Mluví-li se v našich dobách o umění, obvykle se mluví o jeho umístění v subjektivitě anebo v objektivitě, o tom, jak vyjadřuje život, anebo o tom, jak životu pomáhá. Pomíjí se při tom, že jde o ten zvláštní druh výrazu a ten zvláštní druh pomůcky života, o ten zvláštní druh konání v subjektivitě a ten zvláštní druh konání v objektivitě, jež je právě uměním a ničím jiným. Snad se to pokládá za příliš samozřejmé, snad za málo významné. Ale to je právě to podstatné na umění a v tom také spočívá jeho problematičnost.

Umění činí subjektivitu objektivitou a objektivitu subjektivitou; není tudíž ani prostou subjektivitou, ani prostou objektivitou. Jinými slovy, není ani pouhou spontánností výrazu života, ani pouhou faktičností pomůcky života. Je mezi těmito dvěma skutečnostmi.

Je tam jakoby silovým polem, jež vtahuje do sebe z jedné strany spontánnost výrazu, z druhé strany faktičnost pomůcky. Člověk je vždy individuální subjektivitou i společenskou objektivitou, a také jeho umění vzniká zároveň z individuální spontánnosti i objektivní faktičnosti. Báseň je především výrazem, architektura především pomůckou života. Ale báseň je vždy už také

konvencí kulturní instituce v její objektivitě a architektura je vždy už také extrapolací lidského těla v jeho subjektivitě. Umění je tam, kde se tato spontánnost a ona faktičnost mohou spojit a navzájem vyloučit.

Faktičnost již zde není faktičností ani spontánnost spontánností. Co se zde vytváří, nezávisí na subjektivním ani objektivním. Održeno od obojího, umělecké dílo je autonomní. Uchovává se přes věky, záhuby a zapomenutí pokolení, ras, civilizací. Je z lidských děl psychologicky i kulturně nejsložitěji podmíněno; přesto mluví k nám jasnou a čistou řečí, i když nic neznáme z duchovního světa, v němž kdysi vznikalo, ani z materiálních určení, pro něž tam bylo. Shrnujíc do sebe, co je podmiňovalo, a vzpíráno něčím, co z této podmíněnosti není, vyplavuje ze zapomenutí zašlé světy, vrací nám zpět jejich lidskost. Činí nám jejich velikost, bláznovství, pošetilosti, omyly a štěstí opět srozumitelnými.

Dílo vzpírané silou svého slohu: tak definoval Flaubert umění. Je to nejspíše definice krásy.

Umění má být krásné. Je kupodivu, že se v uměleckých programech na to zapomíná. Snad to připadá banální. Mluví se raději o specifičnosti umění, ale to je méně přesné. Umění má být krásné. Záleží na tom a neříká se to. Je to vlastně jediný program, který umění může mít.

Umělecké dílo má počátek samo v sobě a samo sebou se uzavírá; je drženo dohromady jedinou silou. Mluvíme-li o krásě, mluvíme asi o této síle. Snad je to táž síla, která vytváří světy, a zde je jenom ještě jednou ve své původnosti. Je to život, který vytváří řád, a řád, který umožňuje život. Podle starých estetik je krása jednotou v mnohosti: to hen kai pán. Proto je asi umění tak prosté a tak složité. Prosté jako láska a složité jako svět.

Shakespearovi byl život historkou, již vypravuje idiot, a Swiftovo dílo je nejstrašnější apologií nenávisli k světu. Přece tvořili. Jejich díla jsou plná skutečnosti; ne obrazy na mrtvé ploše zrcadla, ale opakování světa vytvářeného ještě jednou z téže moci, již vzešel a již se řídí. Jsou rozpomenutím a jsou posilou. I v zoufalství

nade vším jsou krásná. Jenom bezmezná láska mohla vytrvat i za takových okolností. V ní už nezáleží na míře bolesti. Je ryzím přítakáním. Ať je svět jakýkoliv, je to lépe, než kdyby nebylo nic. Je to poslední optimismus Leibnizův. Je to úžas a vděčnost; jak je možné, že něco jest? Snad je existence chyba, provinění, nepochopitelná skvrna na dokonalosti nehybného, věčného, pouze jsoucího. Ale umění odpovídá slovy velikonoční liturgie: šťastná vino.

Přesto však uprostřed tohoto světa chce být umělecké dílo světem pro sebe. Chce se řídit vlastní zákonitostí a naproti světu, jaký už existuje, vytvořit svět ještě jiný: svět uzavřený, jenž svůj děj v sobě začne i ukončí. Estetická stasis, estetická utkvělost má pojmut do stálosti pohyb, do dokonalosti nedokonalost, do konečného nekonečné. Umělecké dílo chce být apoteózou.

Ale nemůže být svět vedle světa; protiklad pohybu a klidu je v reálném světě protikladem života a smrti a nedá se suspendovat; umělecké dílo se vylučuje z ostatního světa, který tu je, představuje svět, který tu není, protože není možný. Drama lásky a světa se má zde uzavřít, láska stát se světem a svět láskou. Ale láska nikdy nemůže skoncovat se světem a svět nikdy nemůže skoncovat s láskou.

Tak je svět umění odsouzen zůstat marným projektem a dílo, jež realizuje, iluzí. Je rozpomínkou na svět, ale také jeho zapomenutím. Je posilou pro život, ale také oslabením. Vede do času, ale také z něho odvádí.

Život je těžký a je v něm toho právě velmi mnoho na práci. Nepomůže-li nám v tom umění, nač je nám ho pak třeba? Nelze se na ně mnoho spoléhat; je iluzí a v těžkých dobách jsou iluze nejvíce nebezpečné. Snad by tedy bylo lépe omezit působnost umění, a tím i nebezpečí, které s sebou nese. Bude-li méně uměním, bude jistěji sloužit životu.

Diskuse se vleče a stále se v ní schovává stejná pochybnost a s ní stejná hra částečných nebo úplných záměn umění za nikoli-umění. Surrealismus byl rozhodným pokusem vytrhnout umění z umění, učinit je ne-

oddělitelným kusem života, krátkým spojením jeho disparátností. Docela jinde funkcionalismus navrhoval reálným účelům nahradit problematickou estetičnost. Dnešní debata okolo socialistického realismu je vyvolána pochybnostmi, zda snaha o mravní účinnost díla nevyvracela jeho uměleckost. Kolik smí umění být uměním?

Tak se objevují v oblasti umění a často i v jeho středu díla, která uměním ani nejsou. Mluví se o naturalismu, fotografismu, reportáži. Také automatické texty jsou reportáži. Také striktně účelové architektury jsou naturalismem. Také obrazy René Magritta jsou fotografismem. Pokusy o aktivaci umění v životě za cenu odsunutí jeho uměleckosti skončí tím, že se v takovém umění úměrně ztrácí vztah ke skutečnosti a s ním i možnost do ní zasahovat. Chce být velmi pravdivé a propadá iluzionismu; namísto krásy nastupuje neúplné, povrchní, pokřivené vidění života, estetická lež.

Ale ke stejné lži vede úsilí vyloučit z umění vše mimo umění. Místo uměleckého díla je tu dekorace; co bylo pro krásu, je pro pouhý přepych, skrývající konvenci života, banalitu světa. Je to pád do prázdna a neplodnosti; zase iluzionismus; iluzionismus zase nikoli nemožného, nýbrž nepravdivého.

V obou případech došlo k záměně krásy a umění. Umělecké dílo je iluzí; obrazem něčeho, co není; světa jako uskutečněné krásy. Ale umělecké poznání světa není iluzí, protože není iluzí krásy, a tedy není iluzí ani pochopení světa v jeho krásě. Krása není mimo tento svět. Není nehybnou věčností. Krása je ve světě, který chce být a je pořád znova. Je v jeho nikání a časnosti. Krása se stále uskutečňuje, ale nikdy není uskutečněna. Svět není krásný. Ale nejbliž k světu je člověk tam, kde nalezne svět krásným.

Umělecké dílo je iluzí, pokud je vytrhováno ze souvislosti života, pokud se o něm myslí, že by jako krásy mohlo být samo. Ale krásy je jen ve světě a umělecké dílo nemůže existovat než jako výraz a pomůcka života; je tímto výrazem a touto pomůckou tím spíše, čím více je uměleckým dílem. Je fiktivním místem, kudy může

člověk přecházet z plnosti subjektivity do plnosti objektivit, vykupovat sebe ze sebe k světu a ze světa k sobě, činit bytí své i bytí světa cennými. Zůstane-li však člověk s uměním v tomto fiktivním místě, vydává-li je sobě či jiným za reálné, stane se umělecké dílo lží.

V dějinách lidské společnosti vždy znova dochází k tomu, že umění odpadá od života a život odpadá od umění. Je více dekoru a více iluzí; méně umění a méně skutečnosti. Ale tehdy nic nepomůže umenšovat umění, neboť tím se umenší i život; ani umenšovat život, neboť tím se umenší i umění. V takových dobách je potřeba více umění i více života; tolik života a tolik umění, aby se zase navázaly zpřetrhané spoje mezi uměním a životem. Úkolem je aktualizovat životem umění a uměním život.

4

Říká se forma a obsah a myslí se tím umělecké dílo a jeho vazby s tím, co je okolo něho.

Obsahem výtvarného díla můžeme rozumět někdy námět díla, někdy jeho poslání, význam, smysl. Námětem obrazu je subjektivní vztah člověka k světu; smyslem obrazu je jeho umístění, úkonnost v objektivním životě člověka. Námětem architektury je její objektivní úkonnost; smyslem subjektivní prožitek světa. V konkrétních případech jsou poměry ještě složitější: u téhož díla se subjektivita i objektivita objevují jak na straně námětu, tak na straně významu. V námětu a významu, v „obsahu“ díla je však vždy subjektivní a objektivní ještě odděleno a teprve se setkává, střetává a poznává.

Formou uměleckého díla je jeho materiálně imateriální struktura, utváření toho, co jsme metaforicky nazvali jeho silovým polem. Forma vtahuje do sebe námět i význam: oživuje svět člověkem a člověka světem, čini svět objektivitou člověka a člověka subjektivitou světa.

Změna druhu nebo míry umělcova vztahu k námětu nebo tohoto námětu samotného zasahuje do utváření díla a nově orientuje jeho význam. Stejně nové poslání,

kterého se dílu dostává, ovlivňuje jeho utváření a vyvolává nový vztah k námětům. Nová utváření zase vedou k posunům v oblasti námětů i v oblasti poslání nových děl.

Tyto proměny neprobíhají mechanicky. Do jejich souvislosti zasahuje tvůrčí vůle i váha tradice. Nové náměty narážejí na stará utváření a nová utváření se zdržují starými náměty. Umění má nabytí jiných významů, ale ještě pro ně chybějí tvary; anebo tyto tvary tu již jsou, ale nepřiznává se jim nový význam. Dochází ke konfliktům a deformacím, v krajních případech k rozvrácení a nesrozumitelnosti uměleckého činu.

Dnešní rozkolísanost vztahů mezi uměním a skutečností, formou a obsahem, tematikou, strukturou a významností uměleckého díla je známkou napjatých a stále se měnících vztahů mezi moderním člověkem a moderním světem. Je to svět z velikosti lidského ducha a z neustálosti lidské práce a je to svět obludných abstrakcí a jejích mechanismů. Nikdo už nemůže pomýšlet na útěk z něho. Žije v něm a bude s ním žít nebo s ním zahyne. Osudy moderního lidstva a osudy moderní civilizace nelze už oddělit. Tato civilizace nemůže vytrvat bez lidské účasti a toto lidstvo nemůže vytrvat bez plnosti své civilizace. Odcizují-li se sobě lidstvo a civilizace, odsuzují se k společné záhubě.

Nesmírný převrat společenský, politický, myšlenkový, technický, hospodářský se šíří po celé planetě. Nevidíme mu ještě dávno konce a nemůžeme odhadnout jeho důsledky. Člověk se ocitá před novým světem a svět se ocitá před novým člověkem. Půjde o to, aby se znova vytvořily živé vztahy mezi nesmírností člověka a nesmírností světa. Proto nová zkušenost o životě a nové způsoby života budou potřebovat nové umění. Život a umění jsou aktuální jako nikdy.

Impresionisté byli první, kdo se do důsledků začali vyrovnávat s touto měnící se situací ve vznikajícím moderním světě. Zájem o nový svět jim otevřel novou formu a nová forma jim otevřela nový svět. Umělecké dílo se intenzivně tematizovalo a měnilo své utváření. Ale impresionistický obraz ještě patřil do zlatého rámu a proustovského salónu.

Poimpresionistický obraz ve své architektonizované formě a tendenci k monumentalitě řešení a působení zdál se hledat nové místo, nové poslání, nový význam; díla Gauguinova, Seuratova, Matissova jakoby již nevystačila s intimním prostředím závesného obrazu a potřebovala monumentální velké architektury. Ta ještě neexistovala a poimpresionistická malba vyústila v široký proud dekorativismu. Usoudilo se, že obraz je tak mocný, aby tu byl sám dříve, než má námět, a že postačí, jestliže si ho sám podle sebe vyhledá. Ve skutečnosti repertoár témat se omezil na několik kanonizovaných typů a degeneroval v záminku malířského úkonu, „krásné malby“. S tím degenerovala i funkce obrazu na bytový doplněk.

Zatím ořes první světové války vedl k snaze o novou tematizaci a nové zvýznamnění umění; současně k přezírání konstituce uměleckého tvaru. Dadaismus začíná heslem destrukce umění a surrealismus zůstává krajně nedůvěřivý k jakýmkoli formovým intencím. V jiné poloze se tato tematizace obráží u amerických precizionistů a paralelních zjevů. Obdobně jako u surrealistů má tato tematizace zvýznamnit společenský dosah uměleckého díla; prostředkem k tomu mají však zde být také velké formáty nástěnné malby. Ale tato malba stejně pomíjí problematiku vlastního utváření uměleckého díla, a proto její vztah k architektuře zůstává vnější. Odtud je už blízko k tematizaci a zvýznamnění umění v socialistickém realismu.

Po druhé světové válce nastupuje vlna detematizace. Navazuje na krajní důsledky, vyvozené již v architektonických tendencích poimpresionistické malby, a jde až na práh a za práh nefigurativního umění. Toto umění má také zřejmé vnitřní vztahy k moderní architektuře, která se v téže době začíná oslnivě rozvíjet. Problematika obrazu, architektury a tzv. užitého anebo průmyslového umění začíná zde splývat.

Rytmus tohoto vývoje je jen z malé části dílem autonomního vývoje uvnitř uměleckých struktur. Daleko více obráží a vyjadřuje pokračující proměny duchovní i hmotné struktury moderní společnosti a hledá na ně postupně své odpovědi.

Od konce první světové války začíná dílo moderního umění všude provázet stále rostoucí produkce jeho napodobitelů. Je to docela jako moderní umění; a vůbec to není moderní umění. Umění se nikdy nedá napodobit. Tvůrčí čin je neopakovatelný. Napodobit se dá teprve předmět, který je výsledkem tvůrčího činu. Ale ve své předmětnosti je umělecké dílo jen chatrný kus neživé hmoty. Nemá smyslu samo o sobě. Může trvat jen v souvislosti lidského života, který je vytvořil a který je potřebuje; z něho vzniklo a do něho se zas musí vrátit, rozpustit se v něm, zmizet v něm. Jenže my si s uměním nevíme rady. Víme, že má velkou cenu, ale nevíme si s ním rady a zacházíme s ním, jako by vskutku jeho díla byly předměty — vzácné a drahé předměty. Sbíráme je proto, schraňujeme, konzervujeme. Ale zrovna tím bereme jim všechnu cenu. Vyjímáme je ze života, stavíme zeď mezi ně a život, a na jedné straně zdi pak místo umění zbudou právě ty drahocenné předměty a na druhé život, který by potřeboval umění a nemá ho. Protože potom se tak umění i dělá. Jedni napodobují stará umělecká díla, aby dostihli věčnosti umění; a druzí nová, aby zachytili jeho aktuálnost. Všichni vědí, že napodobovat se tu nic nedá, a přece to činí. Uspokojí se prací na předmětech, jaké žádá umělecký trh nebo úřední instituce. Poučující se v galeriích, nových nebo starých, pracují zase pro galerie, módnější nebo staromódnější. Stejně je tomu s naším estetizováním. Všichni víme, že estetika nemůže být vědou v tom smyslu, jak se jí obvykle rozumí; není-li umělecké dílo předmětem, nemůžeme zjistit jeho krásu ani popísem, ani analýzou; nelze je demontovat na jeho složky ani z nich konstruovat, a tedy také žádná estetika nemůže dát umělci poučení, jaké exaktní věda přináší technikovi, nemůže mu poradit, co má dělat. A přece stále posloucháme exhortace, jak má umění vypadat a co má obsahovat. Je to zbytečné, a přece se to dělá, z pouhé bezradnosti, co to umění je.

Umělecké dílo není předmětné proto, že krása není

věcí. Není jí, jako jí není pravda ani dobro. Chceme mít pravdu, a nikdy ji nemáme, — a chceme dělat dobro, a nikdy je neuděláme. Maximalismus dobra a pravdy končí stejně jako maximalismus krásy v blaženosti zírání za svět do prázdna a v zoufalosti ustání světa v prázdnu. Ten, kdo se věnuje poznávání pravdy ve světě, nikdy nemůže říci, že to, co poznal, je pravda; zatím všechny pravdy za čas pravdou být přestaly. Ani ten, kdo se věnuje konání dobrého ve světě, nemůže říci, že to, co učinil, je dobro; také dobra přestávají být časem dobry a ten, jenž dělá dobro, zhrzil by se možná, kdyby dohlédl, kam jeho činy v budoucnosti dovedou. Ale patos poznávání a patos konání dobra není v nabytých pravdách a udělaných dobrech. Poznávání a činění dobra a umělecké tvoření a všechn lidský život a všechn svět jsou akty, nikoli fakty. Ten, kdo usiluje o poznání pravdy, usiluje pravdivě, a kdo usiluje o konání dobrého, usiluje dobře; proto je při svém usilování vždy v dobru a v pravdě a dobro a pravda jsou s ním. A právě tak umění je usilováním v kráse: tvůrčím chápáním světa. Stvoření lidské potkává se tu se stvořením světa.

Neboť svět je krásný sám, nikoli teprve v umění nebo skrze umění. Umění tu není, aby zkrašlovalo nebo okrašlovalo svět, aby skrývalo jeho radikální ošklivost. Umění jenom poznává svět z krásy a v kráse; poznává jej z krásy jako z toho, odkud vše začíná a rozvíjí se, a poznává jej v kráse jako v tom, co vše dokončuje a objíímá. V tomto smyslu je krása vždy už před světem nebo až za světem. Ale toto krásné začínání a toto krásné dokončování tu může být jen proto, že tu je svět, který vždy už začal a nikdy ještě neskončil; a v tomto smyslu krása je vždy světská. A tak je krása stále před světem a za světem, je stále tak, aby tu svět byl, a zároveň je stále ve světě, je stále proto, že svět je; to znamená, je vpravdě nekonečností světa. Proto krása, jako není věcí, není ani abstraktem. Je konkrétností světa jakožto nekonečného.

Není-li však krása abstraktem, prostou obecninou, plyne z toho pro estetiku, že jako je pro ni uzavřena cesta deskriptivní analytické metody, stejně je pro ni

uzavřena cesta metody deduktivní. Jediná metoda, která je úměrná jejímu tématu, je metoda deiktická. Proto se estetika dovolává konkrétní zkušenosti o kráse a skutečnosti krásy, ale nemůže tuto zkušenost dokazovat ani nemůže na tuto skutečnost dosáhnout, dotknout se jí, vzít ji do ruky. Může interpretovat umělecká díla v jejich světských vztazích i autonomních strukturách a ukazovat skrze ně ke kráse, ale nemůže krásu definovat. Je naukou o nekonečnosti aktů, nikoli vědou konečných fakt. Deixi estetické teorie odpovídá v praxi apel. Umělecké programy nejsou ani technickými návody, ani deduktivními aplikacemi, nýbrž výzvami. Ukazují určitým směrem, ale nemohou jím vést.

Pro historika konkrétnost aktů se mění v abstrakci fakt. Dějiny nekonečného poznání mu pak připadají dějinami konečných omylů a dějiny nekonečného mravního konání dějinami konečných chyb. Nebo se ve světě nabývání pravdy a dělání dobra dějinami stupňuje? Ale nikdy to nebude docela pravda a docela dobro; a pokud tu má pravda a dobro být, nikdy to nebude tak, aby je lidstvo mělo ve svém majetku. Vždy tu budou jako usilování o pravdu a o dobro; vždy tu bude ještě zbývat něco nedosaženého, a to, co tu bude ještě pořád zbývat, bude vždy ještě nekonečný život, který pořád ještě bude potřeba nekonečně žít. Náš věk ovšem rád sám sebe vidí z historizujícího pohledu: chceme dělat dějiny, chceme sami v sobě být s abstrahující neúčastí historika. To je proto, že se bojíme dějin. Je tomu tak i v současném umění. Akademismus i modernismus stejně historizují. Archeologie minulé vteřiny je zase archeologií. Současné umění se dělá podle vymyšleného dějepisu současného umění. Potom to však už není ani umění. Jen umělecké předměty.

Dějepisectví je opakem dějinnosti. Dějinnost začíná tam, kde už není možno se na dějiny dívat, dělat je; tam, kde člověk v dějiny vstupuje, kde proměňuje sebe v ně a je v sebe. Až naše nová doba dospěje, až se přestane bát své novosti a za sebe se ohlížet a sama na sebe si zvykne, pak si taky nebude hledat oprávnění před dějinami, nebude na ně myslet. Spěje k tomu a možná rychleji,

než víme. Ale zatím člověk pořád ještě neví, smí-li být takový, jaký je, a mít svět takový, jaký má. Neví, co má se sebou činit v tomto světě a co pro sebe učinit s tímto světem. Proto také neví, co s uměním. Ale spěje k tomu a jeho umění také.

K dělačům dějin umělec nepatří. Účastní se dějin svým tvořením. Je to účast nepostřehnutelná, ale tak to bývá. Mnohé v dějinách se děje z nepostřehnutelnosti, a možná právě to nejdůležitější. Z dějepisu známe právě výsledky; ale uniká nám tisíce pramenů a pramínek, stěží tušíme, že dějinným událostem předcházelo nesčetné anonymních rozhodování, že se nesmírně mnoho muselo udát v samotách i setkávání navždy neznámých životů navždy neznámých lidí, a teprve jak se tyto samoty, tato rozhodování a tato setkávání začínají kupit, postřehujeme první obrisy dějin, vzdouvající se sílu, jež přetvoří jednou svět; mluvíme-li pak o dějinné události, jež hraničí nový věk, mluvíme zároveň o chvíli, kdy to, co tento nový svět dělalo, právě skončilo; nyní, opět opouštějíc zveřejnělé dějiny a jejich instituovaný svět, začne ze své věčné bezdějinnosti tvořit nové dějiny pro věk jiný.

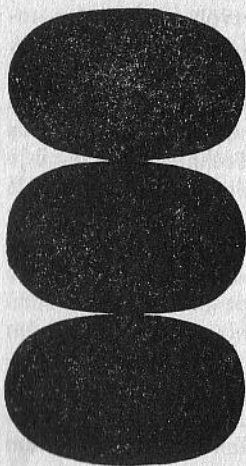
Z této nepostřehnutelnosti vzhází také umění a k ní se obrací. Proto může mu být lépe, může-li zůstat v skrytosti třeba řemesla nebo komediantství nebo čehokoli jiného, než je-li vyzdvíženo jakožto umění do veřejné funkce. Umění vůbec není apolitické. Právě však nejspíše v nepostřehnutelnosti soukromého může poznat a naplnit svůj velký úkol: zcelit roztrženost člověka a světa, vrátit člověku svět jako jeho veliké tělo a vrátit člověka světu jako jeho velikou duši.

Náš věk trpí více než který jiný touto roztržeností. Je to zároveň roztrženost člověka a společnosti, soukromého a veřejného. Dokonce se už i umění obviňuje, že je soukromé, a umělec, chtěje to napravit, chce se podřídit veřejnému, jaké tu je. Ale tím se zlo jen zhoršuje, protože to vše je pořád následek zvnějšování společnosti: společnost jsou prý pro člověka ti ostatní a tedy společenským konáním teprve takové, jímž člověk ustupuje těm ostatním, vyhovuje jim, sám sebe

přemáhá. Ale kdyby tomu tak vskutku muselo být, společenskost byla by sebezapíráním a společnost hromadnou destrukcí všech lidí. Mohla by za takové podmínky vůbec trvat? Existence společnosti spočívá v tom, že člověk ji neakceptuje jako nezasloužené zlo nebo nezasloužené dobro, nýbrž že ji stále vytváří intenzitou své účasti, že stále do ní vkládá ze svého soukromí jedinečnost sama sebe, stejně jako z této společenskosti, jaká tu už je, pořád znova a pořád jinak dělá sebe. Společenskost je v člověku pohnutkou jeho lidskosti; vše, co v něm už není příroda, je již společenskostí. Sám vnitřní tlak, který žene umělce k tomu, aby ze svého života vytvořil své dílo, je tlakem jeho společenskosti, je z potřeby a nezbytnosti obrátit se se svým jedinečným a soukromým životem k ostatním. Potřebuje-li pak naše doba nové umění, je to proto, že potřebuje novou společenskost a světskost člověka a novou lidskost společnosti a světa. Tušíme, že se její umění uskutěční v přibližném průsečíku nové nepředpojatosti moderního člověka a nové jasnosti moderní civilizace. Učiní-li to, stane se vztahem všeho, čím tento člověk může být, ke všemu, čím mu může být svět. Předpokládá docelení duchovní i materiální struktury našeho světa a samo je k tomu jedním z předpokladů. Je to naposled ono, které mu dá tvar: vytvoří pro všechny novou architekturu života, zázračnou stavbu lidského bytu ve světě.

Dělači dějin vždy spěchají. Spěchají i na umění. Ve své nepostřehnutelnosti zatím umění nese na sobě kus osudu moderní civilizace. Přese všechno pořád ještě je tu umělec se svým nepochopitelným počínáním. Má čas. Má tolik času, že nikdy nebude hotov. Nebude nikdy hotov stejně, jako nikdy nepřijde zlatý věk. Nekonečný rozpor iniciativy všeho živého a řádu, jímž je kosmos, se nikdy nepromění v konečný protiklad. Podivuhodná chvíle, kdy se věčná bolestnost dění uzavírá v konečném utkvění, je vždy iluzí. Co dospělo v osobním neb společenském životě k plnosti a jistotě, je zároveň už prázdnotou konvence. Rovnováha slohu, v němž výraz a tvar jsou konečnou jednotou, je zároveň už automatismem

a krunýřem manýry. Pevná země v životě i v dějinách je vždy znovu ztroskotáním. Jako láska nikdy nemůže skoncovat se světem a svět nikdy nemůže skoncovat s láskou, také umění nikdy neukončí své dílo a žádné dílo neukončí umění. Musíme si zvyknout na to, že svět je nekonečný.



Kelly

Paříž 1964

1

Pařížská sezóna 1963—1964 vyvrcholila třemi uměleckými manifestacemi — souborem amerického pop artu a francouzského nového realismu na Salon de Mai, velkou výstavou toho, čemu se z nedostatku lepšího slova říká vizualismus, programované umění neb neogestaltismus, uspořádanou pod názvem „Nový směr“ v Muzeu dekorativních umění, a rozsáhlou retrospektivou surrealismu v Charpentierově galerii.

Pop art, vizualismus, surrealismus: dny toho, čemu se říkalo abstraktní expresionismus, lyrická abstrakce, informel, tašismus, jiné umění, tyto dny se naplnily. Takový je řád věcí.

Před deseti a patnácti lety se zdálo, že „jiné umění“ přináší řešení: konečně umění docela nové, jako je nová a jiná celá naše doba. Všecko, co bylo před ním, připadalo starobou, veteší, neužitečným trápením ducha. „Současné umění,“ psal 1953 Michel Tapié, „skoncovalo již jednou provždy s kubismem a surrealismem. Tyto směry vešly do dějin, ale jejich obecné výsledky nejsou vůbec zajímavé...“

Mělo se tedy začít od základních dat existence; od vztahu člověka ke kosmu a kosmu ke člověku; obraz i svět měly být znovu objeveny. Bylo to nevidané, nádherné, oslňující; malíři, kritici, obchodníci, sběratelé, vědci, filosofové, všichni rozšiřovali, opatrovali a vysvětlovali nový objev: abstrakci. Začala z ní žít sta a sta soukromých galerií, stavěla se pro ni muzea, vydávaly se celé slovníky abstraktního umění s nepřehledným počtem jmen malířů a sochařů nejrozmanitějšího stáří, národnosti i schopnosti. Žádnému hnutí v dějinách moderního umění se ještě nedostalo tak rychlého a nadšeneho přijetí.

Zdalo se, že otevírá výtvarnému umění možnosti tak veliké, jaké dosud nikdy nepoznalo. Neměla se abstrakce stát obecnou výtvarnou řečí, srozumitelnou všem národům a civilizacím naší planety? „Podle mého názoru není tzv. abstraktní malba ismem, jako jich bylo tolik v posledním čase, ani slohem, ani údobím, ale docela novým prostředkem výrazu, novou lidskou řečí, bezprostřednější než předešlá malba,“ psal tehdy Hans Hartung. „Naši současníci nebo příští generace se naučí číst toto přímé psaní a jednoho dne shledají je normálnější než figurativní malba, stejně jako my shledáváme naši abecedu — abstraktní a neomezenou ve svých možnostech — za racionálnější než figurativní písmo čínské.“

Tato nová řeč rostla autenticky z nového poznání světa. Její první hlásky a snad už i slova se artikulovaly z nekonečné melodie vesmíru; neboť toto umění bylo především sestupem za jevy tohoto světa do obecného, prapůvodního, do chaosu, k Matkám. Bylo opojením přítomností tohoto světa v jeho nejkonkrétnější podobě, jeho bezstřednou obsáhlostí a věčným uplýváním.

Ale toto opojení samo už bylo nebezpečné. Vystihl to italský kritik G. C. Argan. „Jako tvář Gorgony je hmota krásná, uhranujíc vědomí; neboť krásné jsou arabesky, které hravě opisuje, barvy, jimiž se zdobí, proměnlivé tvary, které navrhuje a hned zase ruší. Téma démonicky krásného ve spojení s obrazem inkuba a obyčejnosti je romantické téma: od Sada až k anglickému strašidelnému románu, od Baudelaira a prokletých básníků k expresionistům a surrealistům. Ale tady nejsou hodnoty jenom postaveny na hlavu; krajní lehkost, krása jako něco obecného se zde mění v útlak. Člověk chce přejít k činu, ale vtom krásné povstává a zbavuje každé mravní hledisko odvahy, vytváří hranice, jež se už nedají přestoupit a kde naše úsilí, stěží započato, hned je přemoženo. Ničím jiným než tímto nehledaným a stále přítomným krásnem je „šach formě“ informelního...“

Informelnímu umění zbývala už jen dvojí možnost. Jednou bylo důsledně postoupit až k nejobecnějšímu, tj. vzdát se vší realizace; tam došel Yves Klein, když se

jeho obrazy staly už jen jednobarevnou plochou; od nich dál šel ještě důsledněji k dílům, jež byly vytvářeny plameny ohně a proudy vody a zůstávaly tedy už jen manifestacemi živlů. Tam někde už jde, zdá se, také Antoni Tàpies; v jeho posledních obrazech každý tvar a každá barva se začínají jevit něčím hrubým a nepříhodným; nejkonsekventnějšími a nejúplněji připadají obrazy, jež jsou pouhou světelnou modulací téměř docela prázdné neutrální plochy. Tyto obrazy nejsou vlastně už nic více než samotnou drsnou hmotou, a jsou velice krásné, ale tato jejich zvláštní krása spočívá v tom, že se drží právě na samém pokraji prázdnoty. Krok dál už by bylo dílo, na kterém by už nebylo vůbec nic a které by tedy už vůbec hmotně neexistovalo, které by zůstalo čirým pomyslem. A tak se naplňuje, co kdysi dávno předpověděl Hegel: „Postavit proti rozlišujícímu a naplněnému či naplnění hledajícímu a žádajícímu poznání to jediné vědění, že v absolutnu je vše stejné, čili vydávat absolutno poznání za noc, v níž, jak se říká, jsou všechny krásy černé, to je naivnost prázdnoty, v níž není žádného poznání.“

Informelní umění končí v tomto prázdnu; v definitivní derealizaci všeho, i díla samotného. A pak je tu druhá možnost: zachránit se přece v realizaci — když už ničeho jiného, tedy alespoň obrazu. Pouhého obrazu: skvělého a nic neznamajícího. Estetický hédonismus abstrakce rezultuje v krasopis, v krasomluvu, v rétoriku. Abstrakce uvízla ve vlastní pasti: v pasti obrazu. Jakmile se ztratil nejen teoreticky, ale i prakticky všechen vztah obrazu k fenomenální skutečnosti, tu se obraz začal uzavírat sám do sebe, do své vlastní estetické enklávy, a z dobrodružství poznání, jímž chtěl původně být, se změnil v něco docela opačného: v půvabný objekt d'art, vítaný předmět obchodu a reprezentační kus zařízení. Je to kruté doznat, ale je to pravda, že umění Mathleua, Poliakoffa, Soulagese, řady jiných je dnes manýrovaným hotovením krásných bytových doplňků. A paralely tohoto regresivního vývoje od moderního umění jednou k derealizaci díla v nehmotný pomysl a jednou k prázdnu krasomluvy bychom našli i u nás.

Díváme-li se dnes zpátky na to, čím bylo ono „jiné umění“, uvědomujeme si, že jeho význam byl nejspíše v tom, že udržovalo stálé napětí mezi realizací a nerealizovatelností obrazu. Obraz byl jakoby hotový a úplný, a přece nikdy hotový a úplný nebyl; vztahoval se stále ke skutečnosti, ale nikdy jí dosti nedosahoval. Člověk byl tu stále otevřen vůči světu a svět stále otevřen vůči člověku; tato otevřenost zůstávala jako něco bolestného a nezahojitelného; ale umění, které tuto ránu jítřilo, probouzelo nás tím také stále k životu, nalézalo pro nás stále nový důvod, abychom byli. Jenom málokomu z těch, kdo s tímto „jiným uměním“ svého času přišli, se však podařilo udržet si tento otevřený, napjatý, dynamický vztah mezi obecným a konkrétním, a tedy vztah absolutnosti obrazu k světu, k významu, k smyslu. Z francouzských malířů je to nepochybně především Hans Hartung, jehož nové, nesmírně citlivé, jemné a přitom ocelově přesné obrazy, jež vystavil v Galerii de France, patří asi k vrcholným projevům „jiného umění“; ale stejně i Dubuffet, který na — loňské již — výstavě „Paris Circus“ se vrátil k tématům svých začátků z čtyřicátých let, aby do podivného světa svých klikatých tvarů spleť a zapléť pouliční život dnešní Paříže; a také Fautrier, jehož souborná výstava v Muzeu moderního umění města Paříže znovu připomněla zarputilou důslednost tohoto samotáře, setrvávajícího ve svých drsných, temných a bezohledných obrazech stále na hranicích beztvareho, na onom nejistém místě, kde svět stále zaniká a stále se rodí.

Ale právě řečí, ustáleným a obecným systémem, vyjadřujícím svou dobu a stmelujícím její civilizaci, se toto umění stát nemohlo. Je-li smysl informelu a ostatně všeho moderního umění od impresionismu v tom, že poukazuje k asémantické zkušenosti, k jejímu čistému eidetickému jevení, nemůže být řečí, obecnou organizací znaků, orientujících po skutečnosti a stabilizujících ji v struktury a věci, a tedy ani ustáleným dorozumivacím systémem. Záměr tohoto umění je jiný a vlastně opačný. Má být popudem a návodem k jednání ve světě ještě neorganizovaném — a to jednáním, které v této

neorganizovanosti zůstává, které ji sice intenzivně formuje, ale tímto formováním neruší, jednáním, které nalézá možnost lidského existování právě uvnitř této původní neorganizovanosti.

Proto také z tohoto umění nemůže vyrůst sloh. Je pravda, že sloh se ustaluje právě přejímáním, napodobením, aplikováním. Paleolitické malířství ani gotická architektura nejsou dílem jen několika osamocených velkých tvůrců, nýbrž stejně i mnoha škrabněji nadaných a nepochybně nepůvodních jejich následovníků: ti právě činí výtvarný názor obecně srozumitelným dorozumivacím prostředkem, vytvářejí ono jednotné tvorové prostředí, jež pak z odstupe nazýváme slohem.

Projevem stejného přejímání, napodobování, ustalování je také dnešní světový úspěch abstrakce. Jenže místo slohové jednoty je výsledkem akademismus: komerční výroba dekoračních předmětů. Společnost, k níž se toto umění obrací a z níž čerpá důvod k popularizaci moderního umění, není už společností paleolitickou nebo gotickou. Je to ona nebylá a neuvěřitelná společnost evropského racionalistického kapitalismu a ziskového hospodaření a myšlení, které si připodobňuje toto umění k svému obrazu. „Umění a dolar se nemají mísit dohromady, ale mísí se, a protože nemůžete zničit peníze, peníze ničí umění,“ řekl v přednášce, kterou měl roku 1960 ve Filadelfii, Marcel Duchamp: „Umění je dnes zbožím jako mýdlo a cenné papíry... Kam máme dál jít? Velký umělec zítřka půjde do podzemí.“ Herbert Read je stejně beznadějný: „Nebude cti, nebude velkého umění, pokud nebude společnost, kde umění nebude obchodem, kde umělci nebudou produkovat zboží.“ Kritik o dvě generace mladší, Alain Jouffroy, cituje Lao-C'ovu větu „Chovej se při svém vítězství jako na svém pohřbu,“ aby uzavřel: „Úplné vítězství moderního umění na všech plánech — obchodním, intelektuálním i kulturním — se v mých očích rovná nejkrásnějšímu pohřbu, jaký si lze představit.“

Piet Mondrian, když už nedlouho před smrtí, roku 1944, viděl začátky světového úspěchu abstrakce, již kdysi spoluzakládal, řekl tyto prosté a důležité věty:

„Na dnešním abstraktním umění mladých malířů je jedna věc falešná. Myslí si, že mohou začít tam, kde moje přestává, aniž prodělají to, co muselo moje malování prodělat, než se stalo takovým, jakým je dnes.“ To je jádro věci. Toto umění může existovat jenom jako vnější znak aktivity, která začíná kdesi daleko před vznikáním uměleckého díla, a může být chápáno jenom, pokud opět vede k aktivitě, daleko přesahující umělecké dílo. Je znamením na cestě, volajícím odněkud někam — nikoli drahocenným kusem mobiliáře. Robert Lebel ve své knize Vyděračství krásy definoval umělce jako člověka, který si používá umění, aby dal příklad k určitému jednání, aby je publikoval, a smysl jeho díla tedy není nikdy na jeho barevném povrchu. Pochopit je znamená podle Lebela projít skrze to, v čem je obrazem, a pochopit to, co bylo za ním, totiž postoj, který umělec chce zaujmout vůči světu. „Táží se neznámého díla, jako se ptám nové bytosti, od níž mohu všechno očekávat; na čem mi u něho záleží, je směr, který mi naznačuje a který je možná směrem, který já sám nevědomky hledám.“ Smysl uměleckého díla, navazuje Jouffroy, který Lebela cituje, se musí vykládat stejně, jako v životě chápeme smysl gesta nebo pohledu. Ale z moderního umění se stává něco docela jiného. „Obraz se stal jevištěm pro tance barev a čar, jakýmsi promítacím plátnem, na němž hypnagogické obrazy a malířské vzpomínky se mísí v balet nečitelných iluzí. Místo aby otevíral jeden svět, plátno se tyčí před očima jako zeď, před pokrytá značkami, skvrnami, popraskaná, hladká nebo vředovitá, místo, kde se scházejí jakékoli čmáranice a jakékoli náhody... Libovolnost interpretací se střídá s dětinskostí pojetí. Malířství samo kormidluje do ztroskotání a dává si platit za své trosky. Prodávají se cáry roztrhané červeně, prázdná, napůl spálená prkna, kusy zkažených obrazů, jejichž hypotetický námět zůstane asi lidem navždy neznámý. Malířské dílo ztratilo vlastní tožnost.“

Tím samozřejmě historie lyrické abstrakce, informelu, materiálového umění nekončí. Pařížské výstavy jsou ho plné; nepochybně i milánské, düsseldorfské, new-

yorské; a ovšem i pražské. Přežívá a ještě dlouho bude přežívat — jako přežíval kdysi impresionismus, secese nebo kubismus. Jenže toto „jiné umění“ už není jiným. Je velmi známým a obyčejným; je pokračováním staré konvence, akademismem ničím se neodlišujícím od všech akademií předešlých.

2

Reakce proti „lyrické abstrakci“ či „abstraktnímu expresionismu“ není nejnovějšího data. Rýsuje se od konce padesátých let, poslední dva roky se stala mocným proudem; často jsme o ní četli, viděli jsme mnoho reprodukcí, ale přece bylo pořád těžko si udělat představu, oč doopravdy jde.

Tentokráte však američtí „neodadaisté“ či „popartisté“ byli pozváni na pařížský Květnový salón, který je dnes nejdůležitější přehlídkou moderního umění. Mezi vystavujícími, jichž je přes půltřetího sta a kde je právě tak Picasso, Miró, Ernst a Giacometti jako umělci tendencí nejmladších, byli tedy zastoupeni, každý jedním dílem, i Rauschenberg, Rosenquist, Lichtenstein, Warhol a Segal a stejně francouzští „noví realisté“, Tinguely, Arman, Spoerri, Niki de Saint-Phalle. Mimoto poslední dva roky soustavně uvádí americké popartisty do Paříže nová galerie Ileany Sonnabendové. Po Warholovi, Lichtensteinovi, Chamberlainovi a Segalovi uskutečnila nyní dvoudílnou výstavu Rauschenbergovu a připravila výstavu Rosenquistovu. Konečně zároveň s Květnovým salónem a Rauschenbergovou výstavou zorganizoval Jean-Jacques Lebel v Americkém středisku umělců na bulváru Raspail Mezinárodní manifestaci „Dílny svobodného výrazu“, jehož součástí byla výstava popartistů z celého světa — od Ameriky až po Japonsko.

Přehled byl tedy dosti veliký, a překvapující. Bylo třeba si opravit řadu omylů.

První vzniká z toho, že se směšují američtí „neodadaisté“ a „popartisté“ s „novými realisty“ francouzskými. Zmatek se zvyšuje tím, že někdy i společně vy-

stavují. Teoreticky jde možná u všech o totéž: najít ztracené spoje mezi uměním a společností, realizovat dílo, jež by patřilo stejně do umění jako do všedního života. Ale v praxi je tu podstatný rozdíl. Francouzský „nový realismus“ je ze světa umění a pro svět umění; nemůže vyvážnout ze zaskleného světa estetičnosti; ba dokonce zůstává v něm zaklet tím více, čím více se snaží z něho uniknout. Jeho provokace jsou příliš záměrné; jsou apartní, jsou *chic*, právě když si to nejméně přejí. Svou invencí a fantazií je asi nejvýznamnější Tinguely: ale i jeho hlučící a zvučící strojky. sestavované z nejrozmanitějších a nejroztodivnějších trosek obyčejných věcí, jsou dělány s takovým neselhávajícím vkusem, s tak inteligentním vtípem a s lyrismem tak půvabným, že pořád jsou spíše křehkými bibeloty.

Pozici těchto Francouzů uvnitř současného umění lze tedy dosti snadno definovat. Hůře však je říci, kam patří američtí popartisté. Francouzští „noví realisté“ jsou podle všech pravidel avantgardní; ale tito Američané jsou do té míry netradiční, že se na ně nehodí ani tradiční pojem avantgardy. Nestarají se o to, jak se má či nemá dělat umění. Nejsou formalisty ani natolik, aby byli antiformalisty. Nepopírají žádný ze starých ani nových způsobů, nebojují proti žádnému a používají jakéhokoli, který se jim právě nejlépe hodí. Rauschenberg maluje prudkým expresivním způsobem; dříve zamontovával do svých obrazů předměty tak obyčejné, že se zde stávaly něčím naprosto neobyčejným — žebřík, vycpanou slepici nebo židli; nyní kombinuje svou malbu s reprodukcemi fotografií, přenášených na plátno filmovým tiskem. Malbu spojuje s běžnými věcmi (se sekačkou na trávu, elektrickou lampou nebo ruční pilou) také Dine; filmová šablona s reprodukcí reportážní fotografie je dnes jediným výtvarným prostředkem Warholovým. Zatímco Rauschenberg a Dine (a stejně Jasper Johns) používají volného malířského přednesu, Rosenquist se snaží o podání naprosto neosobní: jeho obrovské obrazy jsou hladké a pečlivě vystínované jako americká retuš. Ještě neosobnější je Lichtenstein, který postupuje, jako by na obraz přenášel obyčejné

kresby z novinových comics včetně jejich rastru. Chamberlain komponuje fantastické skulptury z barevných trosek karosérií; Segal vytváří své sochy přímo na svých figurálních modelech a připojuje k nim reálné předměty, kavárenský box, dveře, bicykl; Oldenburg dělá z papíroviny či ze sádry obludné modely jídel nebo kusů šatstva a natírá je nejostřejšími barvami. Pokud to vše měříte danými uměleckými konvencemi (včetně konvencí moderní malby), je to možná barbarské, brutální, bezohledné. Ale není to schválnost. Tito malíři a sochaři nečiní nic jiného, než že volí prostředky nejnudušší.

Nezvyklost těchto prostředků vede k tomu, že se mluví o tomto umění jako o neodada a vzpomíná se tím především na provokativnost dadaistických manifestací. Na dada možná navazují někteří francouzští „noví realisté“ — jenže tyto připomínky dada jsou už dnes také jen jednou z konvencí moderního umění. Dílo amerických popartistů není však zaměřeno k tomu, aby diváka provokovalo, šokovalo; je spíše studené, nepřístupné, přísné, uzavřené. Pop art se k ničemu nevrací — ani k dada. Začíná se tedy znova — a začínat znova znamená v umění začínat od *obnovení funkce umění*.

To nestačí dost zdůrazňovat. Protože největší a hlavní nedorozumění šíří vykladači a propagátoři tohoto umění, kteří se domnívají, že klíč k němu je v jeho nové tematice. Ale to je stále táž chyba. Jednou se říká, že malíř nejdřív maluje a pak teprve se stará, co by namaloval, a podruhé zas, že nejdřív si nalezne téma nebo téma si nalezne jeho a pak teprv že malíř začne vymýšlet, jak by toto téma vlastně ztvárnil. Je pravda, že tito malíři a sochaři objevují nový svět: svět velkoměstské a specificky americké civilizace; svět obyčejný, všední, lidový, „pop“; ale objevují jej proto, že k němu přistupují jako malíři a jako sochaři, že k němu nalézají novou cestu *díky svému uměleckému poznání*.

Proto také více než kde jinde fotografie a reprodukce tady klamou a matou. Neumíme je číst, dokud jsme neviděli originály; vykládáme si je postaru; a tím se míjíme právě podstatného. Teprve uvidíme-li tato díla ve

skutečnosti, naráz si uvědomíme, že co je na nich nové, není metoda ani tematika, ale jejich výtvarné myšlení.

Docela zřetelné je to u Rauschenberga. Je spolu s Jasperem Johnsem prvním, kdo hledal cestu k tomuto novému umění. Vyšel od abstraktního expresionismu, tedy od oné vzrušené malby s akcentovanou rukopisností, která ovládla americkou scénu koncem čtyřicátých let, a její principy vlastně dodnes neopustil. Dokázal však tento abstraktní obraz otevřít věcem — ne však tím, že by byl jeho abstraktní osnovu nějak omezil, nýbrž právě naopak, že vystupňoval výtvarnou intenzitu této osnovy tak daleko, až mohla pojmout do sebe i zcela konkrétní věc. A tak žebřík, židle, vycpaný pták či hasičská hadice přestávají být vůči jeho malbě něčím heterogenním, vstupují do obrazu jako součást homogenní hmotné předmětnosti obrazu samotného, jsou do něho beze zbytku integrovány.

Taková integrace heterogenních materiálů do obrazů se udávala už v kubismu; ale tady je to něco jiného. V kubismu, dokonce i u Schwitterse, obraz je pevně organizovaným, uzavřeným estetickým univerzem, do něhož se ukládají i kusy hmotného světa, tapeta, etiketa, kus novin, lístek z tramvaje. Ale Rauschenbergův obraz není a nechce být uzavřen; naopak se otevírá do světa kolem sebe, vytrhuje z něho kusy a strhává je do sebe.

Proto asi také působivější a obsažnější jsou dřívější Rauschenbergovy „combine-paintings“, obrazy se vpojenými hmotnými předměty, než novější věci, kde místo věcí používá reprodukcí obrazů a reportážních snímků, přenáššených na plochu obrazu pomocí sítotisku; zde se vše převádí na abstraktní hmotu malby a posléze i sama tato malba se znehmotňuje.

Rauschenberg (a Johns) nezapírají fakturou své malby východisko z abstraktního expresionismu. Jiní však přetrhávají s ní všecku souvislost. Odmítají expresivní malířský rukopis; snaží se o podání co nejnemalířštější, dokonce co nejmechaničtější. Nesmí nás to mýlit: Seurat ani Duchamp nejsou menší malíři proto, že také uislovali o techniku zcela mechanickou. Když Rosenquist

rozděluje svůj obraz do jakýchsi pravouhlých příhrad s rozdílnými měřítky a přesekává rámci těchto příhrad motivy, z nichž obraz skládá, tu rytmus a napětí, které tímto postupem na obraze vznikají, jsou pro něj pramenem výtvarného konceptu, klíčem k světu; když Warhol skládá svůj obraz už jen z černých otisků reportážních snímků na sytě barevné ploše obrazu a opakuje je v řadách vedle sebe a pod sebou, je to pro něj výtvarně nejprostší a tím také nejpádňější způsob, jak odhalit smysl těchto snímků; když Jim Dine připevňuje pilu, žárovku, dráty, řetízky na nakřídovanou plochu obrazu a doprovází pak tyto věci minimální kresbou, šedým domalováním, činí to proto, aby učinil tyto věci součástí nového výtvarného dění a v něm jim dal novou zřejmost a smysl; když konečně Segal staví své modely lidí — obyčejných lidí v obyčejných šatech — k věcem — obyčejným věcem —, vzatým přímo z našeho životního prostředí, vsunuje zároveň mezi ony lidi a tyto jejich modely (a následkem toho pak i mezi ony věci, jak existují ve světě, a tyto věci, přenesené na výstavu) nepatrnou kvantitativně, ale kvalitativně rozhodující diferenci.

Segalovy plastiky jsou snad z celého pop artu pro diváka největším překvapením. Podle fotografií soudil, že jde o naturalismus, šokující svou brutalitou; ale tady vidí najednou, že jde o skutečný sochařský čin, byť realizovaný originální metodou. Neboť Segal modeluje pomocí bandáží namočených v sádře své pózuující figury, jimiž jsou lidi z jeho nejbližšího okolí (cyklistu, ženu malující si nehty atd.), ale to, co vystavuje, není vůbec replika skutečnosti: odlietek je tvarově nepřesný, má jinou barvu — barvu bílé sádry, výjimečně s některým místem natřeným ostrou barvou —, je o něco větší než originál, vůbec vše je tu „trochu jiné“ než ve skutečnosti: a právě tímto „trochu jiným“ nejsou tyto plastiky schopny se včlenit do našeho prostoru, jak jej žijeme, ale vytvářejí si okolo sebe „trochu jiný“ prostor, v němž je všechno „trochu jiné“. Napadá tu jediná paralela v moderním sochařství: Degas. Nejenom pro zdánlivý naturalismus, který tolik děsil současníky, ale také proto, že jako Segal nevkládá figu-

ru do prostoru, nýbrž naopak, vyvíjí prostor z figury.

„Jde tedy o abstrakci nebo o napodobení?“ ptá se nad těmito sochami Allan Kaprow; ale obtíž je v tom, že se tato prostá otázka nedá tu dobře zodpovědět. Segal, který byl původně malíř, definoval svůj záměr velmi jednoduchým způsobem: „Co se stane, když opravdu proniknu do skutečného prostoru?“ Učinil to a dezintegroval tím, a to způsobem velmi nečekaným, náš prostor. Divák je tím hluboce zasažen: ztrácí před těmito plastikami svou jistotu, s jakou je zvyklý pohybovat se ve svém světě, ztrácí svou životní rutinu, má se znova orientovat uprostřed nejvšednější skutečnosti — není to málo, co se od něho chce, a mnohý jistě raději nazve tyto plastiky neuměleckými, aby měl záminku, proč se od nich odvrátit.

Co tady konstatujeme u Segala, platí vlastně o všech. Smyslem jejich umění je odhalit, ukázat, zpřítomnit ten velmi podivný svět toho velmi podivného člověka, kterým je ten obyčejný svět toho obyčejného člověka našeho věku. V dobách „lyrické abstrakce“ se mluvilo o komunikaci umělce se strukturálními silami přírodního světa, o jeho kosmičnosti, o jeho úloze téměř kněžské či prorocké. Tady jsme daleko od toho všeho. Světem těchto umělců je naše civilizace s jejími anoncemi, novinami, fotografiemi, průmyslovými výrobky, módami, senzacemi, krutostmi, zábavami, pošetilostmi a tragédiemi, tento veliký a zmatený svět, který ještě ani neumíme číst, který rádi pokládáme za efemérní a bezvýznamný, ale který je přesto naším osudem. Tito umělci jej nechtějí soudit. Záleží jim jenom na jeho faktičnosti, na jeho reálné přítomnosti. Není pro ně materiálem metafor či alegorií. Není pro ně ani předlohou k zpodobování. Není tu dán napřed, aby pak byl namalován či modelován. Výtvarný proces je tu proto, aby tento svět se sám mohl vyjevit.

Toto umění není tedy protestem ani oslavou. John Cage, skladatel, který je jedním z iniciátorů tohoto hnutí (jež zahrnuje stejně hudbu a balet jako výtvarné umění, ale — což je dosti příznačné — nikoli literaturu), definoval postoj popartistů velmi jasně: „Novost naše-

ho díla pochází z toho, že jsme postoupili od prostých soukromých lidských zájmů k přírodnímu a společenskému světu, jehož jsme všichni součástí. Naším úmyslem je prostě probudit se k skutečnému životu, který žijeme: to the very life we're living.“ Nechtějí se odlišovat od svých současníků. Chtějí žít s nimi dobré i zlé. Narodili se však umělci a používají tedy svého umění k tomu, aby jasně viděli a jasně ukazovali: toto je náš svět; zde jsme; toto jsme.

Je-li tu naposled přece soud, vychází z nesouzení. Tento svět je tu; a je to svět prázdný, marný, krutý a nelidský. Ale tato prázdnota a tato nelidskost není z těchto obrazů a z těchto soch. Je z tohoto světa samotného. Je to naposled on sám, kdo tu mluví, ne umělec.

Smím snad dodat, že vida to vše, ten, který dělal kdysi Skupinu 42, všelicos si připomínal. The very life we're living... Svět, v kterém žijeme... To bylo roku 1940, a teď máme 1964.

3

Za této situace se ukazuje, že dávno překonaný surrealismus přece není docela překonaný. Před několika lety zdál se už romantickou veteší; pro svou byvší existenci mohl mít jedinou omluvu: že dal podnět k vzniku amerického „abstraktního expresionismu“, ba dokonce že tato abstrakce byla v surrealistické ideji automatismu a v surrealistickém díle Massonově do značné míry předjata.

Ale dnes přichází právě vhod veliká retrospektiva surrealismu, kterou uspořádal, jakoby na počest 40. výročí prvního surrealistického manifestu, v Charpentierově galerii Patrice Waldberg. Výstava — od níž se ostatně André Breton distancoval — je pojata velmi široko; neobsahuje jenom materiály vzniklé uvnitř Bretonovy skupiny, ale také jiná díla, která byla nějakým způsobem surrealistickou atmosférou ovlivněna, a nadto ještě „srovnávací materiál“ z dějin umění i z dě-

jin přírody. Tak mezi více než půltisícem exponátů nalezneme i ptakopyska, Hieronyma Bosche a oceánské sochy.

Bylo dobře, že Waldberg nedbal na Bretonovu „černou listinu“ — jinak by tam chyběl nejen například Dali, vyloučený Bretonem už dávno, ale dokonce i Max Ernst, rovněž už vyloučený. Byli jsme ostatně rádi, že jsme se setkali na výstavě také s mnohými, kteří měli k surrealismu blízko, ale nikdy nebyli členy skupiny: tak jsme tu mohli znovu vidět v replice Balthusovu „Ulici“, se kterou jsme se setkali právě před třiceti lety na první Balthusově výstavě v galerii Pierre, a hned vedle ní Šimův „Růžový akt“ z roku 1933, krásný jak v první den, jeden z obrazů, jehož modernost není moderností data, kdy vznikl, ale moderností přítomnosti, jež trvá stále. (Jinak zná z českého surrealismu Waldberg jen Toyen a Heislera. O Janouškovi, Rykrovi, Muzikovi, dokonce ani o Štyrském neví. Bohemica non leguntur.)

A přece Waldbergova interpretace surrealismu vyzývá k diskusi. Chápe jej — jako to činí ostatně od třicátých let i sám Breton — jako historickou variaci manýrismu a romantismu nebo určitého manýrismu a určitého romantismu, totiž onoho alegorického a literárního. Z manýristů je tedy na výstavě Arcimboldo, Caron a Sametový Brueghel — ale nikoli například Greco; z romantiků Füssli a Grandville — ale nikoli Goya. Jisto je, že s manýristy a samozřejmě s romantiky má surrealismus cosi společného; svou estetikou „záračného“ se až do slovní formulace shoduje Breton s estetikou 16. století a spoje surrealismu s romantikou jsou mnohonásobné a očividné. Přesto však je otázka, postihují-li tyto analogie něco podstatného. Jsou jistě tak nápadné, že nejsou ani diskutovatelné; ale možná jsou tak nápadné právě proto, že jsou povrchní. Je tu ještě jiná souvislost, a souvislost rozhodně daleko důležitější; dada. A tu si nutno vybrat: buď manýrismus, nebo dada. Waldberg, zvoliv manýrismus, musel dada pominout.

Dada zůstalo v povědomí jako hnutí odvracející se od rozumu a logiky, obdivující poetičnost náhodného, nepočitatelného a nesmyslného a útočící na společnost

provokacemi a skandály. Popis je správný, ale zase je to popis exoterní podoby dada. Jeho pravý důvod a smysl byl jinde. Dada bylo především obranou proti vznikajícímu nebezpečí akademismu kubistického a futuristického; to znamená obranou proti pokusům o pakt mezi moderním uměním a současnou společností, proti onomu zvláštnímu přehodnocení a znehodnocení, kterému se moderní umění vydává, konformuje-li se a stane-li se buržoazní institucí. Za provokacemi a skandály dada se skrývala potřeba uchránit přede všemi a před vším jedině, proč naposled stálo za to žít uprostřed civilizace, kde vše se měnilo v nesmysl a nelidskost: čistý hlas umění.

Surrealismus byl v tomto smyslu autentickým pokračováním dada, systematizací jeho improvizace. Od počátku nešlo v něm o nic jiného než nalézt způsoby, jak se doslechnout onoho poselství, jež se sděluje v poezii a umění, a jak je uchovat nedotčené a úplné. A když pak mluvil Breton o „surrealistické revoluci“, pomyslel na to, co by toto poselství udělalo v naší společnosti, kdyby do ní dolehlo neztlumené, nepřekroucené, nezfalšované.

Co je tedy významné na surrealismu, nejsou složitosti mnohých jeho realizací, nýbrž prostota jeho úmyslu, není jeho učenost, nýbrž jeho lidskost. „V surrealismu šlo o jedině: ujistit se, že jsme se dostali k první hmotě (v alchymickém smyslu) jazyka,“ cituje pregnantní Bretonovu definici z roku 1953 v předmluvě ke katalogu Raymond Nacenta. Pro obrazy to nutno přeložit: k první hmotě, k prahmotě výtvarného díla. Waldberg sice rozlišuje mezi surrealisty bezprostřední malíře — jako je Arp, Ernst, Masson a Miró — a malíře, kteří se zabývají po způsobu Chiricově zpodobováním imaginární skutečnosti — jako Tanguy, Magritte, Dali — ale celé toto rozlišení je mnohonásobně nesprávné. Žádný obraz nezačíná teprve od dělání obrazu a žádný obraz také nemůže vzniknout napodobováním nějaké skutečnosti, jež tu byla před obrazem. Je banální pravdou, že bez optické zkušenosti by malíř neměl co malovat, ale je pravdou stejně banální, že se na obraze nedá

nic reprodukovat. Klee a Ernst jsou daleko bezprostřednější než Chirico a Dali, ale co činí prostředkováním umění Daliho a Chiricovo, není imaginace nebo vnitřní realita, ale reflex renesanční estetiky, renesančního způsobu výstavby prostoru a předmětné skutečnosti na obraze — reflex tím markantnější, že oba přitom zacházejí s prostorem i s věcmi způsobem protirenesančním. Stačí zběžně analyzovat konstrukci prostoru u Chirica nebo prostorové konfigurace Daliho, aby se ukázalo, že to, co na těchto obrazech poutá, co je činí relevantními, jsou postupy ryze výtvarné — nikoli nějaké víceméně řemeslné transkripce udánlivě „poetické“ nebo „snové“ reality.

Je pravda, že Breton je sám příliš literátem, než aby to nebylo znát v jeho orientaci po výtvarném umění. Ale kdyby surrealistická malba byla se omezila na vizuální přepis surrealistické poezie, nezůstalo by z ní víc než další kapitola v neutěšených dějinách „filosofické malby“ 19. století. Jenže surrealismus ve výtvarném umění — a to bylo v tradici dada, jež mělo nejbližší vztah k abstraktnímu expresionismu, ke Kandinskému a Kleeovi — také sestupoval k oné pramotě umění, a jeho největší význam je v tom, že otevíral nové a nové možnosti výtvarné řeči. Nejvlastnějším programem velkých surrealistických malířů bylo, aby se obraz vytvářel co nejsvobodněji, bez jakýchkoli tradičních či netradičních přepisů a omezení, aby byl schopen přinášet poselství stále nové, nečekané, původní. „Být jako divák přítomen vznikání svého díla,“ vyslovil to kdysi Max Ernst, a nedávno opakoval tuto myšlenku Miró: „Pracuji jako zahradník nebo vinař. Věci vznikají pomalu; jdou svou přirozenou cestou. Rostou, zrají. Člověk musí roubovat. Musí zalévat, jako by to byl sa lát... Obraz má být úrodný. Má zplodit svět.“

Je dnes zvykem ukazovat na hrůzyplnost a ošklivost světa a na úzkost a beznaděj člověka. Bůh ví, že je k tomu ve věku světových válek, koncentračních táborů, atomové bomby a čeho ještě všeho až dost důvodů. Ale není to žádná zásluha. Tajnou devízou surrealistů vždy byla věta Lautréamontova: moderní poezii „opravit ve

smyslu naděje“. Nemohli jinak. Neboť jestliže ochraňovali uprostřed všeho neštěstí Evropy onen tichý hlas poezie, hlas umění, ochránili tím hlas něčeho, co nás víže k světu, co nám bez důvodu dává důvod k životu. Proto asi také se lidská společnost nikdy bez umění nemohla obejít, a ať ho používala a zneužívala jakkoli, to, co z něho používala i zneužívala, byla poslední evidence, motiv už dál nemotivovatelný: být je dobré. Duchaplnosti, učenosti a složitosti mnohých surrealistů, presurrealistů, parasurrealistů a postsurrealistů budou třeba vždy zajímavé pro muzejníky, historiky, estetiky a vůbec učence. Ale mimo to vše stojí velice neučené dílo Maxe Ernsta, Jeana Arpa, Joana Miróa — prosté, čisté, dokonce veselé, dokonce humorné. Je to abstrakce? realismus? imaginace? Nevím; nejspíše i abstrakce, i realismus, i imaginace; ale především poučení o radosti, víře a naději.

Hledá se souvislost mezi dada a pop artem; má být v provokativnosti jejich projevů, v jejich protiestetičnosti, v jejich objevu banálního. Ale zdá se mi, že souvislost je jinde a hlouběji. Dada a surrealismus byly „voláním k pořádku“, rozhodným úsilím vrátit se k podstatnému v umění: tedy k umění. To jest, smí-li se to tak říci, k umění, které ještě není ničím než čistým pramenem, tryskajícím kdesi uvnitř v člověku a snad všude ve světě; k umění, které je proto docela novou a vždy zase novou zkušeností života. Ale byly, nezbytně, zároveň hledáním smyslu, to jest společenského smyslu tohoto umění; poněvadž umělec, má-li vytvářet jímky pro zachycení tohoto pramene, musí se ptát, kde, k čemu, z čeho má tyto jímky dělat.

A zdá se mi, že odnikud jinud nezačíná ani pop art. Vůbec není pouhým líčením tohoto světa, reportáží, dokumentací. Je ve svém původu a smyslu uměním: čistým zrcadlem nastaveným tomuto světu. Je to tvrdý a přísný obraz, který v něm vidíme. Ale něco mu přece přibýlo: stříbrný lesk zrcadla, který činí vše nějakým způsobem reálnějším a imaginárnějším zároveň, řekl bych *transparentním*. V umění svět není jenom sám sebou, je také ještě odněkud. A ukáže-li se to, co z mo-

derní civilizace dílo popartistů zrcadlí, v tomto obraze jen přízrakem bez podstaty, groteskní larvou, zlou noční můrou, bude to zároveň vysvobozením z této přízračnosti, probuzením z těžkého snu, *epifanií* — ale za jedné podmínky: že toto dílo bude činem uměleckým, nikoli mravním.

To je velmi důležité. Okolo popartistů se hromadí dnes v USA i mnohých zemích jiných početné skupiny, jejichž program zdá se být docela totožný: jde jim také o to, dostat se bez oklik ke skutečnosti celé, nijak neupravené a nijak neošizené, jde jim také o to, ukázat moderní svět, jaký je. Jsou ochotni raději obětovat umění než skutečnost. Je dost špatných zkušeností s uměním; viděli jsme příliš často, že umění zastíralo pravdu, místo aby ji vyjevovalo. Tak vzniká teorie i praxe anti-artu, proti-umění. Spoerri ve svých „obrazech-pastích“ jen stabilizuje beze změny náhodný kus všední reality (stůl s nádobím po jídle, poličku s kořením); Wolf Vostell používá přímých metod pop artu — například reprodukce reportážní fotografie — jako prostředku otřesné kritiky moderní společnosti.

Jenže co s touto nahou pravdou? Ohavnost zůstává ohavností, hrůza hrůzou. Ale člověk nemůže zůstat tak bezbranný před zlem. Musí si s ním něco počít. Jediné, co mu potom zbývá, je nalézt v něm zálibu. Neboť zlo, hrůza, ohavnost mohou být také dráždivé, zajímavé, zábavné. Vedle estetického amatérství existuje také amatérství brutálního. A obojí je stejně neplodné.

Raději žádné umění než zfalšované umění: to je krásná devíza moralisty. Ale moderní společnost potřebuje umění: proto, že v umění člověk svět nejen poznává, nýbrž jej pro sebe i pro něj sama zachraňuje.

Pop art (pop art ve svém původu, nikoli ve své světové exploataci) je především uměním. V tomto smyslu — ale teprve v tomto smyslu — je pokračováním dada. Dada ve svém zuřivém odporu vůči současnému světu chtělo zachránit svět budoucí. Surrealismus se odděloval dál od současného světa: umění Ernstovo, Arpovo, Miróovo spočívá na romantické důvěře ve svět před civilizací, v nevinou, mocnou a dobrou přírodu. Ale

pop art je důsledně antiromantické; konfrontuje se přímo s tímto našim civilizovaným světem. Zachrání z něho něco? Snad. Neboť umění nemůže být nikdy aktem zoufalství; může být jenom pomocí.

4

Nejdůležitějším exponátem na Waldbergově výstavě surrealismu je autorizovaná kopie „velkého skla“ Marcela Duchampa: „La Mariée mise a nu par ces célibataires, même“, „Nevěsta svlékaná dokonce svými mládeci.“

Dílo má svou historii. Je to rozměrná malba na skle — 276 cm x 176,5 cm —, kterou začal koncipovat Duchamp ještě před první světovou válkou, na níž pak po dlouhá léta intenzivně pracoval a již naposled zanechal roku 1925 nedokončenou, či asi přesněji řečeno, již se neodvážil dokončit. Sklo bylo později při dopravě roztrženo, autorem pracně spraveno a dnes stojí v Muzeu umění ve Filadelfii, neschopné již transportu. Evropanu je tedy toto legendární dílo téměř nedostupné. Nyní však Švéd Ulf Linde se podjal práce na kopii, určené pro Moderní muzeum ve Stockholmu; a tak se dostalo do Evropy alespoň ve faksimile.

Obraz je samozřejmě velmi dobře znám z mnoha reprodukcí a studií. A přece to hlavní pochopíme teprve, vidíme-li dílo ve skutečnosti: totiž důvod, proč je malováno *na sklu volně stojícím v prostoru*. Ikonografický obsah, složitá legenda obrazu stává se vedlejší; do očí udeří něco, co nepopíše žádná studie a co nezachytí žádná reprodukce — totiž docela nová manipulace s prostorem a docela nový vztah výtvarného dění v tomto díle k okolní optické skutečnosti. Obraz je bez pozadí; jednotlivé motivy jsou namalovány na prázdné sklo, a proto nezbytně s obrazem stále vidíme vše, co je za ním. Je v tom úmysl. Jako tady, i ve Filadelfii je dílo umístěno tak, aby nikdy je nebylo možno pozorovat „nerušeně“. Zatímco zde v Paříži je za obrazem prostor výstavy s jejími návštěvníky, ve filadelfském muzeu je

dokonce vidět skrze obraz návěštní tabule a interiér kavárny naproti. K tomu se ještě druží stejně nevyhnutelné odrazy toho, co je před obrazem. Duchamp vyšel z kubismu, ale tady vyvrátil už kubistický systém ze základu. Výtvarné dění není uzavřeno do autonomního systému obrazu, nýbrž uskutečňuje se mezi všemi ostatními věcmi, jež dílo obklopují.

A tak najednou vzniká obtíž s umístěním tohoto díla v prostoru. V podstatě je to problém akomodace. Nevíme, kam zaostřit pohled; obraz je kdesi před námi, ale na místě kupodivu nejistém a bez souvislosti se vším okolo. Je to, jako by náhle uprostřed tohoto našeho důvěrně známého světa vznikl sám ze sebe a bez souvislosti s čímkoli okolo nový prostor s novým řádem věcí, s novými měřítky, ale tento prostor není nikterak vymezen a interferuje neustále s prostorem ostatním. Obraz je tak rozměrný, že nevnímáme jeho ohraničení a že se nám jeho imaginární prostor vměšuje bezprostředně do reálného prostoru. Výsledkem je dezorganizace našeho prostorového vnímání. A napadnout člověka v jeho prostorovém vnímání znamená napadnout ho v podstatě jeho koexistence a komunikace se světem.

O obdobnou manipulaci s naším prostorovým vnímáním a obdobné vyvolání jakéhosi optického omámení se Duchamp pokoušel častěji: už vlastně ve svém prvním ready-madu, předním kole bicyklu připevněném i s vidlicí na stoličku tak, že se dalo s ním volně otáčet, potom hned v dalším skle, jehož název napovídá, oč v něm jde — nazývá se „Téměř celou hodinu se dívat zblízka jedním okem“, a opět v „Rotoreliéfech“ v polovině třicátých let a svým způsobem znovu i v nedávném poloplastickém, polokresleném autoportrétu „S jazykem v tváři“.

Ve svých letech byly Duchampovy experimenty s prostorovou dezorientací ojedinělé a pravděpodobně nepochopitelné. Ale dnes se myšlenka v jiné podobě vrací. Říká se tomu „vizuální bádání“ a „optické umění“ — protože jde o záměrné využívání fyziologie a psychologie vidění, „studené umění“ — vzhledem k velmi intelektuálnímu způsobu jeho vytváření, nebo „neogestaltis-

mus“ — na připomínku psychologické školy, která dělala mnoho pokusů s nezvyklými obrazy, schopnými provokovat naše vnímání a sledovat tím způsobem, jak funguje. Šlo v těchto pokusech o násilnou dezorganizaci a reorganizaci vjemového pole, a tak je tomu i u těchto neogestaltistů. Své geometrické obrazy koncipují tak, že jejich podoba se utváří teprve během jejich vnímání: elementy, jež jsou tu zraku předestřeny, jsou rozloženy tak, že oko, které se mezi nimi hledí orientovat, musí si z nich utvářet nové celky (útvary, Gestalten). Ale poněvadž mezi objektivní strukturou obrazu a obrazy subjektivně vytvářenými zůstává vždy rozpor, vjem nemá nikdy dostatečné opory v obrazu a je trvale nepevný. Na tom tu právě záleží: divák není nikdy u konce s pozorováním obrazu, je jím stále znovu vzrušován, vjem díla se rozvíjí v čase a toto dílo, ačkoli statické, je prožíváno, jako by bylo stále v pohybu. Škála možností sahá od útvarů poměrně klidných až ke skladbám brutálně rvoucím zrak.

Je to tento princip vnímání proměňujícího se v čase, co spojuje „neogestaltisty“ s autory, kteří konstruují svá díla tak, aby se objektivně v čase sama měnila anebo aby naopak pro své vnímání předpokládala pohyb divákův. Tito kinetikové poprvé vystavovali společně pod názvem „Nový směr“ 1961 v záhřebském Muzeu současného umění; druhá výstava následovala po dvou letech na stejném místě. Mimoto vystavovali v Itálii a největší zatím výstavu otevřeli teď v Paříži v Muzeu dekorativních umění. Menší skupiny začaly působit už koncem padesátých let a genealogie hnutí sahá k Tatlinovi, Rodčenkovi, Gabovi, Richterovi, Eggelingovi a Moholy-Nagyovi, tedy do počátku dvacátých let. Dnes je to rozsáhlé hnutí, jež má své centra právě tak v Jugoslávii, Itálii, Francii, Sovětském svazu, Západním Německu, Holandsku jako v Argentině, Venezuele a Spojených státech severoamerických, a své rozptýlené stoupence má v mnoha dalších zemích.

Nejvýznamnější osobností z konstruktérů kinetických děl — pofrancouzštělý Maďar Nicolas Schöffer a Američan Frank J. Malina — neparticipují na pařížské

výstavě „Nového směru“, právě tak jako zde není nejdůležitější „neogestaltista“, Schöfferův krajan Vasarely. Je tu ale řada jiných pozoruhodných autorů, jako zvláště Ital Gregorio Vardanega a Argentiňanka Martha Boto, a pak celé pracovní týmy: skupina pařížských Španělů Equipo 57, padovská skupina N, milánská skupina T a francouzská „Groupe de recherche d'art visuel“, „Výzkumná skupina zrakového umění“. (Vznikla ještě řada dalších skupin, jako např. mezinárodní skupina Zero, holandská Nul, římská Uno, moskevská kolem Lva Nusberga.)

Aby nedošlo k nedorozumění, je potřeba hned z kraje zdůraznit, že tito umělci se nesnaží vytvořit nějaké pohyblivé obrazy nebo sochy, tedy obrazy či sochy, které by se ještě navíc pohybovaly, nýbrž právě naopak vycházejí ve své tvorbě z časového dění a hledí je vyjádřit optickým způsobem. Je proto naprosto nemožné porozumět, oč tu jde, z fotografických reprodukcí; je to asi tak, jako bychom chtěli ilustrovat hudební skladbu jedním akordem.

Poučňivší bude tedy vypsát z katalogu některé popisy. Tak např. „Spektrum kinokrajka č. 1“, jež je společným dílem zmíněné už Skupiny N: „Obraz je vytvářen několika světelnými paprsky, jejichž barva a místo se neustále mění a jež dopadají na bílou plochu. Paprsky vznikají z dvou paprsků bílého světla rozkládaného na spektrální barvy dvěma pevnými prizmaty; jsou rozmanitě vybírány a odráženy čtyřmi prizmaty otáčejícími se proti sobě a v různé rychlosti.“ Nebo „Nadkrychlová struktura“ Davida Borianiho, zakladatele milánské Skupiny T, je popsána takto: „Nadkrychle je trojrozměrný útvar, který moduluje prostor pomocí soustředěné struktury řady modulovaných a dynamických prvků, jejichž počet může růst donekonečna, přibýváje podle funkce $\sqrt[3]{x}$. Serie soustředěných krychlí se točí rozmanitými rychlostmi; každá se přitom téměř dotýká svými hranami středu povrchu krychle následující. Rychlosti otáčení jsou v opačném poměru k rozměrům každé krychle. Výsledkem je neuniformní prostorová dynamická organizace, jež se z jedné strany blíží hraniční

mezi nekonečně velikého a nehybného prostoru (prostorové atmosféře) a z druhé strany prostoru nekonečně malého, totiž bodu, který je středem celého systému. Divák, který psychologicky do dynamické organizace prostoru vnikne, vnímá ji zvenci prostřednictvím jejích charakteristik převážně statických, definovaných prostorem (poněvadž čím jsou větší rozměry, tím jsou menší rychlosti) a zvnitřku (poněvadž čím menší jsou rozměry, tím větší jsou rychlosti a tím se také zmenšuje stabilita otáčení) tím, jak se zdůrazňuje růst dynamických charakteristik topologické variability a nestálosti.“

To jsou případy poměrně jednoduché. Nejsložitější konstrukce vytváří Schöffer. Jeho posledním velkým dílem je kyberneticky ovládaná, 52 metrů vysoká věžovitá konstrukce postavená roku 1961 v Lutychu, která promítá do prostoru nekonečné variace obrazců, při čemž reaguje na světlo, vlhko, atmosférický tlak málem jako živá bytost. Věž zároveň vysílá hudbu, jež ve shodě s fungováním konstrukce se také neustále mění prakticky nevyčerpatelným způsobem.

Toto promítání pohybu do zvuku znamená zároveň nový přístup k hudebnímu materiálu vůbec. Zabývá se jím nejen Schöffer, nýbrž například také Vardanega. Před výstavou „Nového směru“ byla ostatně v témže Muzeu dekorativních umění jiná výstava, která byla rovněž příspěvkem k tomuto novému námětu — výstava prací bratří Baschetů. François Baschet je sochař a jeho bratr Bernard inženýr. Jejich „zvukové struktury“, jak svá díla nazývají, jsou plastické a prostorové konstrukce z kovových plátů a tyčí a případně i ze skla a zároveň hudební nástroje opatřené klávesami. Baschetové tedy vycházejí z nehybného plastického tvaru a z něho získávají zvuk. Jsou to nástroje nemotorné, primitivní, ale právě proto poskytují docela nové hudební možnosti. Byly již také zkoušeny na koncertech.

Možnosti tohoto umění zdají se být nedohledné. Moskevští kinetikové, Infante Arana Francisco, Viktor Stěpanov, Lev Nusberg, načrtávají fantastické kinetické konstrukce obrovských rozměrů, přeludné bezúčelové

architektury, plány velikolepých výtvarných představení. „Konstrukce mi nyní brání v uskutečnění hlavního záměru,“ píše Nusberg. „Je příliš spoutaná, holá a jednoznačná. Ano, právě jednoznačná. Není v ní dost života, napětí. A víc než to. Někdy se mi zdá, že konstrukce je přímo studená a smrtící, ať je sebeušlechtlejší a sebelehčí, nebo naopak sebeexpresivnější a sebedynamičtější. Chci pracovat s elektromagnetickými poli, se svítícími a pulsujícími zhuštěninami v prostoru, s nejrozmanitějšími pohyby proudů v plynech a kapalinách, se zrcadly a optickými efekty, změnami teploty a vůní, ... a samozřejmě s hudbou. Hudbou ovšem nikoli v našem běžném slova smyslu, ale v naprosto jiném. Chci dosáhnout pokud možná plného vyjádření duše (ačkoli je to v podstatě nemožné), onoho lidského života, který je skryt navenek a kterého si nejvíc cením.“

Nakonec se klade otázka, jsou-li to vše důmyslné hříčky nebo je-li to nějakým způsobem výtvarné umění.

Mnohé, možná že na počet většina z toho, je asi hříčkou. Zejména ony různé optické konstrukce útvarů, přeměňujících se při každém divákově pohybu. Ale nedáme-li se zmást těmito podružnostmi, zjistíme, že toto hnutí má řadu významných aspektů. Pokusme se je velmi stručně shrnout.

Především je to pokus o nové zpřítomnění skutečnosti; skutečnosti nikoli věcí, nýbrž událostí. Sergio Bettini v úvodě k výstavě „Nového směru“ v Benátkách to vyjádřil takto: „Co se změnilo, není dialog mezi umělcem a skutečností, nýbrž strukturou toho, co nazýváme skutečností. Je až příliš zřejmé, že dnešní skutečnost ztratila dřívější konzistenci a pevnost: stala se virtuálností, otevřenou časovostí. Svět zůstává předmětem našeho vědeckého bádání a našeho uměleckého utváření, ale je také výsledkem naší aktivity, není už jouscem, které existuje před ní.“ Skutečnost se tedy neobjevuje tady ani jako něco „objektivního“, ve smyslu něčeho napřed daného, čemu jen přihlížíme, ani jako něco „subjektivního“, tj. námi učiněného, ale jako něco, co závisí na nás a na čem stejně závisíme my: svět a my se nedá odtrhnout. Jsme jeho součástí, jako on je sou-

částí naší. Frank Popper napsal o Malinovi, a platí to i o dalších autorech, že se tu prolínají na základě nově vytvořeného estetického rytmu dva rytmy: objektivní rytmus, jaký známe z atomických, biologických a astronomických struktur, a subjektivní rytmus, rytmus prožívaného času. „Hlavním cílem je vytvořit nový rytmus, žádající trvalou pozornost diváka.“ Dalo by se tu použít termínu z estetiky ruských formalistů: ozvláštňení času. Působí-li pak některá z těchto děl velmi intenzívně, není to proto, že by se zmocňovala diváka snad fyziologickou smyslovou excitací, nýbrž uvádějí ho do estetické kontemplace zcela zvláštního druhu.

Nový je také vztah tohoto umění k vědě. Neogestal-tisté využívají poznatků z psychologie vnímání, kinetické aplikují matematiku, elektroniku a kybernetiku. Vědecký charakter jejich práce jde tak daleko, že pracují v týmech. Romantikovi se může zdát, že tím vycházejí z oblasti umění; ale na obranu jejich pracovní metody lze se dovolat vědeckého zájmu Uccellova, Piero a ostatních. Moderní věda a technika mají ostatně samy tak zřejmé estetické momenty, že velmi dobře mohou inspirovat uměleckou tvorbu. To platí ovšem zejména o matematice, např. o využití matematických sérií k organizaci prostoru. Zvláště průkazná je biografie Malinova: byl to původně vynikající konstruktér letadel a odborník v raketových motorech a vedl vývoj první úspěšné kosmické sondy v USA.

Takové prolínání umění a techniky je běžné v architektuře a také celý Nový směr má k architektuře velmi blízko. Michel Faré vypočítává přínos hnutí třemi pojmy: pohyb, světlo, monumentální prostor. Na výstavě v Muzeu dekorativních umění také byly již pokusy o navržení nově působících prostorů, zejména světlý protínaný prostor Davida Borianiho. Pro nové pojetí architektury může mít zvláštní význam výrazný úmysl aktivovat diváka. „Snažíme se o to, aby vaše radost před uměleckým dílem nebyla radostí obdivovatele, nýbrž účastníka,“ píše Karl Gerstner, autor knihy *Studené umění*. Řád tohoto umění nemá do sebe již strhávat věci, nýbrž diváka samotného, učinit jej součástí dění,

jehož jenom jedním pólem je estetický artefakt. To je ovšem propozice výrazně architektonická.

Toto architektonické pojetí umění se obrátí v jeho společenském záměru. Neogestaltisté a kinetikové vědomě odmítají pojetí uměleckého díla jako rukodělného unikátu, a tím zároveň i sběratelský vztah k umění. Jejich díla jsou vytvářena tak, že mohou být bez nesnázi průmyslově rozmnožována a obecně užívána. Někteří (např. Argan) interpretují tento sociální aspekt jako socialistický.

Pop art je náhled antipodem neogestaltismu a kinetismu. A přece existují zajímavé shody mezi ním a hlavně kinetismem. Spojuje je jejich antiromantismus; popartisté i kinetici stejně přijímají moderní svět a používají jeho optické řeči — popartisté řeči plakátů, inzerátů a obrázkového tisku, kinetici (aniž si to asi uvědomují) řeči světelných reklam. Dostávají se, abych tak řekl, do moderního světa zadními dvířky, a kanonizující esteticky jeho optickou řeč, dávají jí — nebo spíše odhalují v ní — netušený smysl.

Toto prolínání architektury, vědy, techniky, optické řeči a případně i zvukové řeči moderního světa vede k uměleckému dílu, jež nelze už zařadit do žádné z kategorií, na něž jsme zvyklí. Dobrým příkladem může být Le Corbusierova stavba na bruselské Světové výstavě s její „elektronickou básní“. Sama stavba patřila stejným právem do oblasti architektury jako do oblasti sochařství a tedy vlastně do žádné z nich. Byla však zároveň integrální částí „elektronické básně“, kterou Le Corbusier (s hudební účastí Varèsovou) zkomponoval, nebo tato skladba byla integrální částí této stavby, takže zbouráním stavby byla zároveň zničena skladba; a ona „elektronická báseň“ sama byla kyberneticky programovým zrakovým a zvukovým dílem zcela podle principů kinetiků, až na to, že používala konkrétních fotografických materiálů připomínajících v mnohém materiály popartistů, jako Rauschenberga nebo Warhola. Le Corbusierovo dílo bylo také protestem proti romantickému kultu výjimečnosti, neopakovatelnosti a věčnosti uměleckého vytvoření; jeho mechanismus dovoľoval opako-

vání donekonečna, jeho určení bylo od počátku pomíjivé a se svým poselstvím se obracelo k obyčejným lidem našeho věku.

Rozptýlené tendence moderního umění patří nějak k sobě; jde tedy o něco důležitého.

5

Moderní věk na nás žádá — v umění jako všude jinde — především disponibilitu, především otevřenost k tomu novému, s čím přichází. Formule, jaké toto umění má být, jsou proto k ničemu — dokonce i všechny moderní formule. Na osudu nefigurativního umění se to ukázalo názorně. A pop art, které chce být právě a přesně jen pop artem, studené umění, které chce být právě a přesně jen studeným uměním, nová figurace, která chce být právě jen novou figurací, se stanou zase obětí vlastní formule: jakmile budou jí vskutku definovány, nebudou nové, nepřinesou nic. Doba ismů minula.

Dokonce i avantgardismus je dnes formulí. Je společenskou záležitostí, neškodným snobismem; jeho provokace už nikoho nevyprovokují, a ani vyprovokovat nechtějí. Být novým, to už dnes také nové není.

Moderní umění je svoboda a potřebuje svobodu — i svobodu od modernosti samé.

To zní jako paradox. Jak definovat svobodu, nemá-li to být svoboda k novému a neznámému? A přece to není tak jednoduché.

Lyrická abstrakce se vrátila po kubismu, po abstrakci Kandinských a Malevičů, po dada a po surrealismu k něčemu docela překonanému: k Monetovi. Prohlížíme-li si Fautrierovu soubornou výstavu, s údivem konstatujeme, že začal ve dvacátých letech u nějaké malby, připomínající německé poloexpresionistické postimpresionisty. Bylo to tak mimo souvislosti, že nakonec se nemohl živit ani jako malíř. Stal se hoteliérem a lyžařským instruktorem; musel čekat málem do své padesátky, než se mohl uplatnit jako umělec. Ale co nakonec udělal, vzešlo právě z této nečasové malby. Viděl jsem v ateliéru poslední věci Jana Lebensteina.

Tento vynikající polský malíř upozornil na sebe krásně udělanými obrazy s tvary zcela abstraktními a zcela připomínajícími nějaké neskutečné hmyzy. Ale zbavil se své vlastní formulky a dnes maluje fantastické obrazy, které se vrací až někam ke Goyovi a Füsslimu.

Ale má-li tedy moderní umělec být nejen svobodný ke vši novosti, ale zároveň i svobodný od vši novosti, musí tu být ještě nějaká jiná míra pro moderní umění, než je ona míra novosti. Měla by to být asi nejspíše míra umění. Protože na umění je ta zvláštnost, že není vůbec ničím novým, ale ani vůbec ničím starým, a v moderním umění jde asi o to, zachovat, vrátit modernímu věku to, co není moderní ani nmoderní, ale co dělá umění uměním.

Vypadalo to jako paradox, ale najednou zdá se to obracet v truismus: moderní umění musí být především uměním, aby bylo moderním uměním. Ale je to opravdu jen truismus?

Chodím v Louvru po výstavě, jakých bývá mnoho. Jmenuje se „Devět století francouzského sochařství“ a vznikla z prostého úmyslu ukázat v Paříži věci, jež jsou jinak rozstrkány po provinčních muzeích. Tedy žádná překvapení, žádné objevy. Není ani rozsáhlá. Má jenom jednu zvláštnost: zatímco i největší muzea musí pro historickou úplnost vkládat mezi vrcholná díla věci relativně podřadnější, tady jsou téměř jen vrcholy. Ten, kdo vybíral, vybírat uměl, a měl z čeho. Účinek je fantastický. André Breton nadepsal kdysi jeden článek postulátem: „La beauté sera convulsive“. Obvykle se to překládá „krása bude křečovitá“, ale to nedává smysl. Musí se to přeložit volněji: „Krása bude taková, že se člověk bude svíjet.“ A to je právě tato krása. Čím déle jste mezi těmito věcmi, tím je to nesnesitelnější. Ti lidé tehdy byli zvyklí na krásu více nežli my. Pro nás je něčím nepochopitelným. Pro ně asi byla samozřejmostí.

Tak dojdeme do poloviny výstavy: k neuvěřitelné, téměř nehmotné portrétní bystě orleánského biskupa Jeana de Morvilliera od Germaina Pillona, datované okolo roku 1577; něco jako plastický Greco. Ale vtom

se vše mění. Co následuje, je často vzácné, výjimečné, podivuhodné, ale už to nikdy není velké. Tam někde, v šestnáctém století, v manýrismu, vede hranice. Tam začíná naše doba.

Barok chtěl s manýrismem skoncovat, organizovat chaos, nalézt vnitřní řád a vnější smysl nového umění. Nepodařilo se mu to, stejně jako se mu nepodařilo restituovat řád a smysl rozvracející se evropské společnosti — osmnácté století to ukázalo a devatenácté se to marně snažilo zvrátit. Proces začatý manýrismem pokračuje dál v rozvratu renesanční prostorové koncepce a s ní všeho světa. I neogestaltistické experimenty s procesem vidění a počátky kinetismu nalezneme v manýrismu nebo v jeho pozdním vyznívání. A stejně pokračují i pokusy zachránit se z rozvratu nějakým novým barokem — v umění i ve společnosti. Dá se říci, že pořád ještě máme na vybranou mezi manýrismem a barokem. Přiznat se k naší době nebo se před ní skrýt. Přiznat se k ní i v umění nebo se před ní do umění skrýt.

Ale chodě po pařížských výstavách, pořád jsem před sebou viděl ty fantastické románské hlavice, ty střední postavy z portálů v Bourges i onoho nepochopitelného Pillonova biskupa. Dávalo to míru. Míru umění — a míru *poslání* umění.

Neboť manýrismus, to je už krize. To největší, co tu máme, je před ním; je z dob dokonce, kdy se ještě ani o umění nemluvilo. Nebylo o čem; bylo zde a nemohlo tomu být jinak. Bylo svrchovaně přítomné. Vyjevovalo lidem své doby nepochybně jejich vlastní život, a pokud se od něho lišilo, tedy jen proto, že ho obráželo v tom, co na něm bylo podstatné, důležité, pravdivé. Toto umění neznalo malichernosti. Stavělo před oči skutečnost skutečnější než skutečnost. Bylo oporou, pevností, jistotou.

Ale my, obávám se, si v umění pořád příliš hrajeme. Je to dobré, je to ušlechtilé, ale je to hra. Hrajeme si v umění a hrajeme si na umění. Hrajeme si v něm například také na manýrismus. Ale my přece žijeme v době průmyslové výroby, masových komunikací, demokracie, socialismu — a to už je velice daleko od doby Rudolfa II.

Manýrismus přinesl dobré i zlé. Od něho se začalo také dělit umění na jedno, které má být pro vzdělance, odborníky, sběratele, aristokraty, a jiné, které mělo být pro lid, plebs. Ale tím se začala pod uměním propadat půda. Dosud se nemůžeme vyplést z této falešné alternativy: buď hra, nebo vážnost; buď věž ze slonoviny, nebo propaganda.

Ale věž ze slonoviny i propaganda mají jedno společné. V obojím případě umění je umístěno, nebo chce být umístěno mimo společnost — ať už to je místo, kam se dá před osudy společnosti utéci, nebo odkud se dá společnost nějak ovládat. Tak či tak — umělec chce být oddělen od společnosti. Je víc než ostatní. Není už solidární s těmi okolo sebe, s jejich osudy, s jejich trápením, s jejich radostmi. Nežije už s nimi. Odloučil se od nich, nezná je. A tady začíná tragédie pro umění i pro společnost. Umění nemá pro koho a proč být a společnost nemá umění.

Až do manýrismu umění mělo své pevné místo ve společnosti. Jedině na tom záleželo. Mohlo být realistické nebo fantastické nebo abstraktní či jaké: bylo, jaké bylo, ne pro sebe a za sebe, ale z této společnosti a pro tuto společnost. Nové tvary nového umění také nemohou vzházet z tohoto umění sama. Zase mohou být jen z této společnosti a pro ni. Je těžké dnes být umělcem, protože celá naše doba je těžká. Je těžké být současný, je těžké být vydán této skutečnosti. Ale ten, kdo si ulehčí a začne si hrát, ztratí umění. Může hrát přesvědčivě, dovedně, virtuózně, nadšeně, na tom nezáleží. Vezme-li na sebe, co na sebe vzít má, na hraní mu už čas nezbude.

Tady je míra věcí. Nesejde na tom, zda umění je právě abstraktní či figurativní, zda je pop či zda je studené, zda je fantastické či zda je realistické. To vše jsou pouhá slova. Záleží na tom, kde je ve společnosti a co tam dělá. Nejhorší je, že dnes pro ně vlastně ani nemáme místa — máme jen výstavy, a ty jsou jen na to, aby umění bylo dobře odděleno od života. Je to vina této společnosti? Jistě. Ale umění je vinno asi také. Hrajeme si, a proto zůstáváme jen na výstavách. Nějaké nové

baroko nám nepomůže: monumentální vlysy, sochy na náměstích, obrazy v palácích. Umění tu má být proto, aby učinilo významným a velikým, co žijeme. Ale bude se možná vskutku muset dostat zpátky do života, do společnosti nějakými zadními vrátky. Proto je cosi tak poutavého na pop artu a na kinetickém umění. Chce být zase solidární s lidmi. Padrta to nedávno dobře vystihl, když poznamenal v článku o téže Paříži, o které teď píšu já, že tady odpadá najednou i problém srozumitelnosti. Je vskutku dost možné, že přece dojde moderní doba k nějakému umění, jež by bylo tak neproblematickou a bezprostřední společenskou skutečností, jakou bývalo vždy.

Není receptů, není formulek na moderní umění. Je jen jeden problém: umění a svět. Tématem moderního umění jako vždy všeho umění je onen nikdy nekončící společný dohovor se skutečností, jsoucнем, jenž konstituuje pro člověka z chaosu kosmos, z bytí svět. Jak všechny zkušenosti z dějin civilizací zatím ukazují, bez umění se člověk k světu nedostane. Vědění umělce je nenahraditelné.

1

Návštěva Moskvy je zkouškou kritikovou.

Jede-li do Paříže, setká se vždy s něčím, co v principu už zná. Mnohé bude nečekané a překvapující, ale snadno najde, proč a jak to vzniklo; jsou to všechno pořád ještě cesty, kudy šlo a jde i české umění.

Na pařížském Salon de Mai je doma. Na Výstavě umělců ruské federace Sovětskaja Rossija v moskevské Maněži je v cizotě.

Několik krajin — zde může nalézt souvislosti. Také v grafice a scénografii. Ale to je na výstavě podřadnou složkou. Naprosto převládají obrazy ze současných dějin a žánrové scény. Zvykli jsme si dívat se na obraz jako na tvarové a barevné dílo a jeho obsah, smysl nám vyplývá z jeho výtvarného ustrojení. Tady je obraz vyprávěním — o lidech, o jejich životech, činech, myšlenkách, citech. Forma je druhotná.

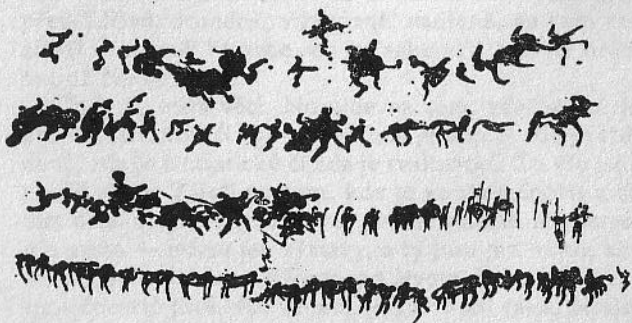
Režie výstavy to ještě zdůrazňuje. Po výstavě procházejí konzultanti a vykládají obecnstvu legendu obrazů.

Co tu máme dělat? Odejďme. Nepotřebujeme mnoho přemítat, abychom to vše zařadili a odmítli. Literární malba; naturalismus; akademická konvence.

Kritik se odvrací od obrazů. Okolo něho plno lidí. Jsou soustředěni, ponořeni do sebe. Promluvíme-li hlasitěji, upozorní vás, že vyrušujete. Přecházejí, jako by něco hledali. Zastavují se; našli to? Dlouho se dívají na obrazy, zamýšlejí se nad nimi. Jsou to nejrůznější lidé; mnoho mládeže; mnoho prostých lidí. Stráví tu asi pár hodin. Proč tu jsou? Co to pro ně znamená?

A tu se také kritik začíná zamýšlet.

Z hlediska Salon de Mai je toto bez ceny. Ale z hle-



Michaux

diska výstavy v Manéži je bez ceny Salon de Mai. Kde je potom pravda?

Na Květnovém salónu je také plno. Ale to jsou jiní lidé. Počítá se, že v Paříži žije na 75 tisíc umělců; z toho je 10 až 15 tisíc profesionálů a poloprofesionálů. Připočtěme sběratele, obchodníky a různé obchodní zprostředkovatele; kritiky a novináře; mezinárodní umělecké a literární publikum; dojdeme snadno k číslici sto tisíc. Z tohoto víceméně odborného prostředí je nepochybně převážná část obecnstva Květnového salónu; obyčejný člověk z ulice sem nechodí. Pozná se to. Jsou to dobře informovaní návštěvníci a přišli si ověřit, jak se právě věci vyvíjejí; nezamýšlejí se dlouho; rychle reagují, diskutují mezi sebou, posuzují, přijímají, odmítají. Zde je umění odbornou záležitostí.

V Paříži se už po druhé století dělá umění pro celý svět. I to umění, jež jsme potkali na výstavě v Manéži, vzešlo kdysi odtud; jeho počátky nalezneme ve francouzské romantické výpravné malbě minulého století a u onoho „sociálního umění“, které manifestovalo svou vůli „mluvit k lidu a učit“ (Decamps) už roku 1836 „Correzkými kováři“ Jeanronovými a 1838 „Pohledem na válcovny a předeřívací pece železáren v Abbainville“ Françoise Bonhommého. Také vyvrcholení vlny sociální malby, jež poznamenala tak výrazně ruské umění, můžeme sledovat v osmdesátých letech paralelně u ruských peredvižníků i ve francouzských Salónech: Řepinovu „Zatčení agitátora na venkově“, datovanému 1880—89, a „Nečekanému návratu“ z roku 1884, Jarošenkovu „Vězni“ z roku 1878, Makovského „Od-souzenci“ z roku 1879, Savického „Do války“ z roku 1880 odpovídají 1879 „Sběračky brambor“ Bastiena-Lepage, 1880 Rollova slavná tehdy „Stávka horníků“ a Goenuettova „Ranní polévka“, 1882 Lhermittova „Vý-plata ženců“, Geoffroyova „Přestávka ve škole“, Lubinova „Stávka kovářů“, „Žehlíčky“ Marie Petiotové a „Chudí na londýnské radnici“ Adriena Marie. Spor mezi akademiky a impresionisty, který byl zatím sporem o krásno, se už tehdy začal přesouvat ve spor o sociální působení umění.

Není cílem toho, co se nazývá moderním uměním, vsutku zase jen umění? V novém zvláštním světě obchodníků, sběratelů a výstav umělec musí „hledat nový, nečekaný efekt, kterým by na sebe upozornil...“ Toto umění je „umělou květinou, pěstovanou s velkými náklady a chřadnoucí přes všechnu prst, jíž ji obklopují, a obtížně se uchovává na půdě a v ovzduší, jež se hodí pro vědy, literaturu, továrny, četníky a pátery“. Z umělců jsou „snílci, zoufale usilující a vnitřně zlomení...“ To psal už dávno Hippolyte Taine.

Ale proti tomu stojí konsensus odborníků, který trvá také už sto let. Neukázalo se, že pravdu mělo právě všechno to neakademické a protiakademické umění, zatímco po Lubinovi, Petiotové, Geoffroyovi nezůstala památka?

Jistě; jenže tento konsensus platí právě jen v uzavřeném světě tohoto konsensu. Umění se specializovalo. Co z tohoto umění však platí mimo jeho specializaci?

2

Ale možná je to docela samozřejmé, že se v našem vědeckém věku i umění připodobňuje vědě. Připadá čím dále tím více spíše výzkumem než tvorbou; mluví se o jeho experimentálnosti, o jeho laboratornosti; je to, jako by se moderní umění stalo samostatnou vědeckou disciplínou a umělec byl ten, kdo zkoumá její dílčí problémy — jednou z hlediska optiky, jednou z hlediska psychoanalýzy, jednou z hlediska semiotiky nebo gestaltistické psychologie. Umění se stává učenou záležitostí a je potřeba zvláštního vzdělání, abychom je mohli pochopit.

A přece takto moderní umění nezačínalo. Spíše právě naopak: vznikalo z nedovednosti, v odvratu od toho, co bylo tehdy uměleckým vzděláním. To akademické vždy byli ti učené páni, kteří věděli, co se má malovat a jak se má malovat a co to je krásno a jaké jsou jeho zákony; a rozvrat, který způsobovali moderní umělci, byl z toho, že začínali vždy znovu od samého

začátku: z nejprostší skutečnosti života, zraku, vytváření. Trápilo je, co to jsou ty události, které se okolo nich dějí, co to je tento svět, v němž tyto události nastávají, co to je vlastně jejich život, který je dělán z těchto událostí v tomto světě. Je naivní představa, že by byl někdo obětoval všechny své síly a celý svůj život tomu, aby jenom vynalezl nový způsob malby nebo modelace. Na počátku jejich usilování nebyla nová forma, nýbrž nové téma a hlavně nový vztah k tématu, bezprostřednější, intenzivnější, hlubší — a nová forma byla nezbytností, která z toho vyplývala.

Nikde jinde to nemůžeme tak dobře sledovat jako právě v ruských muzeích. Jenom ona dnes poskytují objektivní obraz o vývoji umění 19. století. Jinde jsou už svěřeny se zdí akademické monumenty, a pak ovšem už nelze sledovat mentalitu, sentimentalitu, imaginaci a tvarové cítění společnosti, v jejímž prostředí vznikalo moderní umění.

Rozchod mezi společností devatenáctého století a moderním uměním, a tedy i rozlišení mezi akademickým a moderním uměním se rýsuje od třicátých let a stává se zřejmým od poloviny století. Delacroix ještě byl umělcem moderním a oficiálním zároveň a dokonce sám ani nechápal rozdíl, který byl mezi ním a oním nejakademičtějším akademikem 19. století, jímž byl Meissonier; Ingres mohl být zároveň autorem podivuhodné „Odalisky“ a „Turecké lázně“ i pláten docela akademických druhu „Slibu Ludvíka XIII.“. Od Courbeta a impresionistů však je už rozchod zřejmý a založený Salónu nezávislých 1874 jej veřejně potvrzuje. Tento věk bude mít dvoje umění, oficiální a avantgardní, akademické a moderní. Ale v čem vlastně, přesně řečeno, bude spočívat jejich rozdíl? Zdá se, že o tom nemůže být sporu: příčinou sváru bude jejich zacházení s malbou a sochařstvím. Na jejich tematice přece nemohlo být nic pohoršujícího — byla to běžná realita, již všichni jejich diváci důvěrně znali. Odtud výklad, že zatímco akademismus se soustřeďoval k srozumitelnému zpodobování skutečnosti a nezajímal se o formu, případně přejímal hotová formální schémata, v moderním umění

naopak převládal zájem o způsob vytváření obrazu a sochy; akademismus proto také skončil ve fotografickém verismu, moderní umění dospělo k čisté formě, k abstrakci.

Ale podíváme-li se znovu na ona akademická díla devatenáctého století a porovnáme-li si je s tím, co a jak malovali impresionisté a všichni po nich, začne se nám objevovat, že tomu bylo vlastně právě naopak. Jestli kdo, tedy právě akademici to byli, kdo byli hluboce lhostejní k předmětnosti samé. Kdyby se byli zajímali o to, co vlastně mají před sebou, co vlastně okolo sebe vidí, nikdy by se nebyli mohli spokojit s tím, jak akademismus se skutečností zacházel; s redukcí skutečnosti na standardní prvky a jejich aranžováním do daných prostorových a kompozičních schémat. Vždyť také celé akademické vzdělání se týkalo toho, jak se dělají obrazy, a nikoli toho, co to je skutečnost. Akademikové se zajímali jen o malbu; byla jim pomůckou, jak sdělovat myšlenky a názory; malovali zprávy o světě, vyprávění o skutečných či smyšlených událostech; ale samy věci, samu podobu světa jen lhostejně konstatovali. Barokní malířský elán se ztratil a racionální vztah k světu ovládl i umění.

Co pohoršovalo a děsilo u neakademického umění, nebyla jen nová podoba těchto děl, nýbrž především, co bylo za ní a z čeho tato podoba pocházela: otevřený vztah k světu. Je to nový námět, který vede k nové formě, a teprve druhotně je to tato nová forma, co otevírá přístup k novému námětu. „Malířem, skutečným malířem bude ten, kdo dokáže objevit v současném životě jeho epičnost,“ píše Baudelaire 1845; bude to Manet, Degas, Lautrec, kteří splní jeho předpověď. Ale Baudelaire už ví i to, že co tady nazývá epičností, bude hloub než v popisu mravů, obleků a dekoru života. Námětem umění bude „pohyb, barva a atmosféra“, píše příštího roku; malba, jež vznikne, „napodobí věčné chvění přírody“. Ve své poslední kritice Salónu 1859 dodává, že klíčem k tomuto novému objevu skutečnosti bude imaginace — ta, která „rozkládá všecko stvořené, a s materiály, které nashromáždí a s kterými naloží podle

pravidel, jejichž původ musíme hledat až v nehlubších vrstvách duše, stvoří nový svět“. Je to téměř definice celého příštího moderního umění: „Imaginace je královnou pravdivosti, a možné je jednou z říší pravdivosti. Imaginace je pozitivně spřízněna s nekonečným.“

Hned u prvního obrazu, který inauguroval impresionistickou revoluci, Manetovy „Snídaně na trávě“, to byl výslovně námět, co pohoršilo vrstevníky. „Tento obraz uráží mravnost,“ vyjádřil se Napoleon III. a císařovna Evženie se musela tvářit, že obraz nevidí. Rádo se zdůrazňuje, že právě tento námět je inspirován Giorgionem a Marcantoniem Raimondim, že obraz je jen variací na klasické téma, ale z toho neplyne, že námět tu byl jen akademickou záminkou k děláni obrazu. Současníci dobře cítili jeho smysl, heretickou amorálnost, která tím vstoupila do malířství. Osmnáct let později Degas vystavil svou „Čtrnáctiletou baletku“ z vosku a se skutečnou sukýnkou. Dnes nás okouzluje její bronzový odlitek svým půvabem, lyričností, křehkostí, ale pro současníky byla něčím docela jiným. Zase tu dominoval námět. Huysmans to zaznamenává: „Návštěvníci prchají, zmatení a jakoby stísňeni. Je jim ze strašné skutečnosti této sošky zřejmě nevolno...“ A kritik Tempsů, nalézaje v její polodětské tvářičce „poučnou ošklivost, do níž všechny neřesti vtiskují své hnusné přísliby,“ psal o ní jako o „téměř děsivé“. Stejně, když Monet maloval pětadvacetkrát své „Stohy“, sedmatřicetkrát „Londýnský most“ a devětačtyřicetkrát „Rybník s lekníny“, nebylo to z lhostejnosti k tématu, nebyla to pouhá malířská cvičení různých barevných harmonií, nýbrž odpovědi na nové a nové inspirace skutečností — skutečností ovšem už ne předmětů, ale skutečností přírody samé, životem živlů, vzduchem a vodou, oním Baudelairovým „věčným chvěním přírody“. Nový vzhled jeho obrazů pochází jen z toho, že svou malbu důsledně předřídil této nově objevené skutečnosti.

Chodíte-li po fantastických sbírkách sovětských muzeí, vidíte, že stejně tomu bylo u Gauguina, u Bonnard, u Matisse, u Picassa. Pro Gauguina má téma klíčový význam. Začátek jeho umění není v tom, jak malovat, ale

co malovat; problém, jak malovat, byl pro něho striktně problémem, jak namalovat to, co měl na mysli, co viděl, cítil a prožíval. Poučný je příběh vzniku obrazu pro vývoj moderního umění tak důležitého, jakým jsou Picassovy „Demoiselles d'Avignon“. Obraz nese tento velmi přesný název proto, že nevznikl jako tvarová a prostorová konstrukce, nýbrž z velmi konkrétní vzpomínky na něco, co v malířově životě mělo zřejmě význam tak jedinečný, že se k tomu nemohl vrátit, postihnout to, ozřejmit těmi prostředky malby, kterých dosud používal; tento nelitostný a nelibzný obraz s třemi nahými ženami a dvěma nahými muži je vskutku především zprávou o krutosti života. Snad se z něho něco důležitého vysvětlí, uvědomíme-li si, že vznikl těsně po Matissových obrazech tančících nahých žen, nazvaných „Rádost života“, a že byl vědomou či nevědomou polemikou s nimi. Braque neměl tak docela nepravdu, když tehdy Picassovi řekl: „Vykládej, co chceš, ale tvá malba, to je, jako bys nám dával jíst koudel a pít petrolej, abychom plivali oheň.“ Tento obraz se pak stal východiskem celého kubismu. Jeho počátek však je v nějaké otřesné zkušenosti z barcelonského nevěstince — jeho původní název byl „Le bordel philosophique“ a teprve daleko později dostal krycí název „Les demoiselles d'Avignon“: rozuměj „Slečny z Avignonské třídy“, což byla adresa tohoto nevěstince, fungujícího nedaleko barcelonského Picassova ateliéru. A zase Matissova nejrozhodnější díla jsou neodmyslitelná od tematiky přesně opačné: tematiky domova a ateliéru a jejich tiché důvěrnosti. Jako tragická destrukce Picassova není pouhou destrukcí malířského prostoru, ani veliká zář Matissových obrazů není jen zář umění. Onen podivuhodný obraz jeho ženy ze Ščukinovy sbírky o tom nejlépe poučí.

3

Ale není to všechno v rozporu s tvarovou a barevnou autonomií obrazu, která je tak příznačná pro celé moderní umění? Je to opět Baudelaire, který formuluje tuto

estetiku. „Osvědčeným způsobem, jak poznat, zda obraz je melodický, je podívat se na něj z takové dálky, abychom si na něm neuvědomovali ani námět, ani linie. Je-li melodický, má už význam a získal své místo v repertoáru vzpomínek.“ Baudelairova formulace je ozvěnou Delacroixových slov o „hudbě obrazu“. Romantický motiv hudebnosti obrazu je ostatně už u Hegela. Jako se Baudelaire odvolává na E. T. A. Hoffmanna a cituje z něho větu o „důvěrném spojení barev, zvuků a vůní“, podobně Hegel píše o barevnosti obrazu jako o jeho „vonnosti“ a „kouzlu“ a pokračuje těmito pozoruhodnými slovy: „Toto kouzlo spočívá v tom, že jsou všechny barvy tak pojednány, aby tím vznikla o sobě bezpředmětná hra zdání, již vytváří poslední unikavé vyvrcholení barevnosti, totiž vzájemné pronikání tónů, záření reflexů, které vyzařují do dalších záření a dospívají takové jemnosti, takové prchavosti, takové duševnosti, že začínají přecházet do říše hudby.“

Impresionisté, symbolisté, fauvisté budou mluvit stejně. Cézannova poslední díla jsou už téměř jen výbuchy barev, čirou radostí stvoření, v níž mizí podoby věcí. Gauguin hledá v obraze analogii hudební skladby a říká přímo, že „umění je abstrakce“; a jeho současníci mluví o něm a jeho následovnících jako o „symfonických malířích“. Matisse v heroických dobách fauvismu a znovu v monumentálních kolážích závěru svého životního díla proměňuje obraz v soustavu čistých barevných ploch. Kandinsky chce dosáhnout v obrazech dokonalosti hudby a jeho dílo je znovu a znovu vykládáno jako pokus malířskými prostředky vytvořit analogii hudební skladby. Maluje „Scherzo“ a „Velkou fugu“; píše, že se obrací k „nejméně hmotnému umění“ hudby, a vypočítává prostředky, jichž chce použít v obraze: rytmus, abstraktní kompozice, opakování barevného tónu, uvedení barvy do pohybu atd.

Ale přesto vykládat abstrakci jako malovanou hudbu je omyl. Sám Kandinsky proti tomu důrazně protestuje: „Nechci malovat žádnou hudbu.“ A aby bylo zcela jasno, dodává: „Nechci malovat žádné duševní stavy.“ Jeho umění začíná docela odjinud. Vedle lidového umě-

ní ruského a černošské plastiky byl to především Monet, kdo ho přivedl na cestu abstrakce. Když uviděl na výstavě v Ermitáži poprvé jeden obraz se série „Stohů“, znamenalo to pro něho šok. „Až do té doby jsem znal jen naturalistické umění... a znenadání jsem se ocitl před obrazem, který představoval, jak udával katalog, stoh sena, a já jej tam nepoznával... Předmět použitý v díle jakožto nepostradatelný prvek ztratil pro mne význam. Všecko to zůstalo ve mně zmatené a já jsem ještě nemohl předvídat nutné důsledky tohoto odhalení.“ Jedny Monetovy „Stohy“ visí v Tretjakovské galerii — snad právě ty, před kterými kdysi stál Kandinsky. Na nich si můžeme uvědomit, co znamenala pro něho ona hudebnost. Není to nějaká hudebnost o sobě. Je to hudebnost viděná, cítěná, chápaná, objevená v jevo-
vém světě. Je to onen spodní tón, ono znění, melodie, která je pořád zde, která je pod věcmi a ve věcech a spojuje je v prostoru a čase: jejich fenomenální podstata. Barva je jejím symbolem. Skutečnost, která je nesena melodií, mění se v něco dosud nikdy neviděného, nepoznaného, neznámého, ve velikou, krásnou a žádoucí novost. U Fragonarda a Benátčanů 18. století už se proto rozpouští viditelný svět v barevný jev; u Milleta, Théodora Rousseaua, Daumiera začíná zřejmý rozpad tvaru; u Moneta vše se mění v plynulost. Z rozpadajících se a rozpouštějících se věcí se vynořuje melodie; obraz, jenž se jí dává unášet, reorganizuje skutečnost v nové podoby. Předměty zmizely, ale nezmizel svět. Kandinsky říká velmi přesně, oč jde: „Umělec se nemůže vzdát světa okolo sebe, ale může se osvobodit od předmětného.“ Předměty na tomto světě jsou nám k užitku a nemůžeme se bez nich obejít. Ale melodie, která nese svět, když se stal bezpředmětným, nás uvazuje do velkého souvisení světa a nás v prostoru i čase, vrací nás vesmíru a životu. „Tím, že vynalezli abstraktní, začali se vracet ke konkrétnímu,“ formuloval to velmi přesně nedávno francouzský estetik Mikel Dufrenne.

Nic poučnějšího a názornějšího než způsob, jak maloval Malevič v poslední etapě svého života. Tyto obrazy jsou téměř neznámy. Nejasná zpráva říká, že

Malevič opustil po svém definitivním návratu do Sovětského svazu 1927 abstrakci a pod tlakem prostředí začal malovat realistické portréty. Vskutku, tyto obrazy jsou realistické. Ale byl to ústup? Je podivuhodné, jak tyto obrazy jsou *neumělé*. Je na nich bezpečně znát, že jsou od velkého malíře. Ale tento malíř, který ovládal stejně svrchovaně prostředky svého umění, ať maloval nejprve impresionisticky, pak cézannovsky, fauvisticky, kubofuturisticky či posléze abstraktně, teď znovu hledal, jak vlastně pochopit skutečnost, jak k ní znovu a jinak přistoupit, jak k ní malbou nalézt cestu. Akademik si ví vždy rady; může malovat abstraktně, může malovat realisticky, nikdy není na rozpacích. Ale ať měl Malevič jakýkoli důvod k tomuto svému realismu (a mohla to být také únava z abstraktního suprematismu, pocit bezvýchodnosti), realismus pro něho znamenal něco rozhodně jiného než dovednou manipulaci s předmětnými schémata. K této realistické malbě se nemohl dostat jinak než zas od oné melodické podstaty světa, než z hudebnosti malby samotné. Ve své knize o „Bez-předmětném světě“ se vyzpovídal, jak těžké bylo dospět k oné bezpředmětnosti. Dospět nyní odtud opět k předmětnosti, znova ji vybudovat z rozplynutí, znova ji objevit z nepoznání bylo asi stejně těžké. Neboť na tom, je-li obraz naposled předmětný nebo bezpředmětný, málo záleží. Smysl malířského díla je jinde. Má uchovat, odhalit, zhmotnit onu melodii, jež je podobou onoho velikého souvisení, jež nazýváme vesmírem; ona je podstatou vši jeho tematiky a je to ona, co činí tu zářící věc, již je obraz, ikonou světa.

Měněcennost akademismu je přesně v tom, že ono velké souvisení nedokáže zpřítomnit, že jeho obraz není jím nesen. Proto důvod k životu, posilu k životu v něm nenalezneme.

4

Je to společnost, jež se rozchází s moderním umělcem, a nikoli umělec, kdo by se chtěl rozejít se svou

společností. Delacroix se sedmkrát ucházel o členství do Institutu, než byl přijat. Impresionisté v šedesátých letech soustavně obesílali Salóny a dokonce jim přizpůsobovali svou malbu. Teprve když 1873 byli všichni odmítnuti, organizují první samostatnou výstavu. Ani potom však nepřestávají Salóny obesílat. Z jejich hlediska bylo jednání porot Salónů nepochopitelné: vždyť oni malovali jen to, co žili a viděli — a co žili a viděli všichni okolo nich; vždyť žili jen nejobyčejnější život a malovali jen nejobyčejnější svět. Teprve neoimpresionisté začínají rezignovat: zakládají proti akademickému Salónu svůj vlastní salón bez poroty. Po nich symbolisté se vzdávají života ve své společnosti vůbec: Gauguin odchází z Evropy a van Gogh setrvává v dobrovolné rekluzi. Proces vylučování umělce ze společnosti dál pokračuje u kubistů. Maurice Raynal na to vzpomíná: „Žili jsme stranou v malém světě, na okraji společenského řádu, na který jsme se dívali lhostejně, ne-li s pohrdáním, a který ochotně ignoroval naši existenci. Nikdo z naší skupiny se nepokoušel dostat se do styku s mistry, které jsme obdivovali... Ačkoli jsme občas viděli z oken ateliérů Bateau Lavoir Degase nebo Renoira vystupovat či sestupovat po schodech, jež k němu vedly, nikdy v našich myslích se nekomitlo pomýšlení, že bychom se mohli s nimi osobně seznámit. Stačilo, že jsme znali jejich umění, a ostatně, jaká byla naděje, že tito mistři projeví skutečně nějaký zájem o nové snažení? Což Degas, nevědomky tím vzdáváje mu hold, poznamenal: „Zdá se mi, že ti mladí lidé se pokoušejí o něco nesnadnějšího, než je malba? A pokud jde o Renoira, což neodradil krátce potom obchodníka Paula Rosenberga, aby se ujal Picassa? Mám-li shrnout, ta osamocенost mladých malířů nebyla vůbec z pýchy, nýbrž spíše z určité plachosti; jakkoli veliké byly jejich ambice a jakkoli byli rozhodnuti vynést všechna tradiční pojetí malby, nebyli si sebou vůbec tak jisti, jako si jsou mladí umělci teď.“

Ve futurismu, expresionistické abstrakci a dada tento proces odvratu od společnosti vyvrcholil. Vzápětí se však situace začala obracet. Otevřela se diskuse o sociálním smyslu moderního umění; nejnápadnějším dů-

sledkem byl Bauhaus, kde se moderní umění stalo vyučovacím předmětem s vědomým cílem, aby jeho formální výsledky ovlivnily tvorbu životního prostředí. Souběžně hledá moderní umění své politické místo a u surrealistů i v pozdním Bauhausu dochází k ostentativnímu komunismu.

Zatím však začala v moderním umění probíhat důležitá změna. Můžeme to pozorovat už na žakovských pracích Bauhausu. Co se tu dělalo, vznikalo jinak než dílo těch, kteří je učili: vznikalo napodobením. Bylo to napodobení inteligentní a zručné, ale přece jen napodobení. Výtvarné postupy byly tu soustavně přejímány a dokonce rozvíjeny, ale jejich důvod a smysl už tu nebyl. Brzo se to stalo zjevem obecným. *Moderní umění se detematizovalo*. Jeho námětem už nebyl svět ani ve své konkrétní fenomenálnosti, ani ve své abstraktní obecnosti. Námětem moderního umění teď začalo být umění samo.

Detematizace je programem širokého proudu dnešního moderního umění. Německý estetik Abraham A. Moles jej vyslovil dosti jasně v nedávné diskusi o dnešní avantgardě: „Jestli myšlenky vzniklé v avantgardě mohou dát popud k velikému počtu děl, je to proto, že na čem tady záleží, je spíše proces, jak se tyto myšlenky uskutečňují, než konečný výtvar. To vede k novému druhu manýrismu, odpovídajícímu v mnoha ohledech (a to v hudbě, malbě i literatuře) postoji umělce pozdního sedmáctého století, který se také zajímal o proces, o „manieru“, aby odhalil více či méně esoterní tajemství tvoření.“

„Tajemství tvoření“, proces vytváření uměleckého díla, je velikou událostí v životě umělcově, a není divu, že může umělcově hluboko a na dlouho zaujmout. Námětem tvoření se stává tvoření samo. Ale tato událost nemá počátek sama v sobě. Umění vždy vzniká uprostřed ostatního života, v něm bere svůj podnět a do něho se vrací svým podnětem vlastním. Nezačíná-li nyní umělec z tohoto života, nezbyvá mu, než aby začal z umění samotného, z děl cizích či třeba i svých. Ale tím se ocitá přesně tam, kde byli akademikové devate-

náctého století. Stává se odborníkem v napodobování uměleckého tvoření; už ví, z čeho se umění dělá a jak se umění dělá. Experimentálnost avantgardy zaujala místo dogmatismu akademiků, nová „umělecká problematika“ místo starého „uměleckého krásna“. Z umění je opět uzavřená oblast, nic na životu nežadající a nic mu nedávající.

5

Zároveň se okolo tohoto moderního umění začne seskupovat nové obecnstvo. Co tu očekává?

„Dnes může mít avantgardní umělec úspěch ve třiceti letech,“ psal Key Baynes v jednom ze dvou zvláštních čísel, jež *The Times Literary Supplement* věnoval v létě 1965 tomuto problému; „může dosíci uznání výlučně v hranicích přízně uzavřeného kruhu, zařízeného na podporu avantgardy, a obecnstvo masových komunikačních prostředků ho bez odporu přijme — bude pro ně stejnou zajímavostí jako dvouhlavé tele v cirkusu. Podstatný problém spojený s vynořením avantgardy nebyl ve skutečnosti rozluštěn. Zatímco avantgarda se stala institucí, která má vládní podporu, festivaly a své místo na univerzitách, stěžilo se to nějak dotklo úrovně a působivosti masové kultury. V nejhlubším významu je pokračování existence avantgardy výrazem obecného paradoxu, že nejlepší myšlenky vědy, architektury, průmyslového navrhování a inženýrství se nemožnou plně uplatnit právě v městské civilizaci a obecných podmínkách života. Ale je to také příznak společné základny určité části avantgardy a masového obecnstva; je-li jí ústup avantgardy do tradičních her stylu a estetiky, umění a protiumění, pak tedy vskutku o mnoho nejde. Sami ti, kdo se takto uzavřeli, nesou vinu na tom, co trápí... Ale tragédie je v tom, že umělcovo statečné volání po svobodě se změnilo v pokřik šaška.“ Či slovy redakčního úvodníku v témže časopise: „Dříve avantgarda šokovala a urážela bařtipání rudli, ale to se stalo vzácností, znakem zaostalosti; místo toho většina z nás

se už dívá na avantgardu jako na lidi placené, aby bavili a udivovali pasivní a lhostejné obecenstvo. Kde se dřív pískalo, nyní se zívá. „No tohle!“ vystřídává nyní: „Tak copak udělají teď?“

V téže době se rozepsal o tomto problému v časopisu Location, věnovaném modernímu umění, jeho redaktor, známý severoamerický výtvarný kritik Thomas B. Hess.

Zmiňuje se o tom, že avantgarda bývala politicky i sociálně orientována: byla protioficiální a levicová. Pokračuje: „Téměř jako v reakci na tento umělcův útok kapitalismus rozvinul nejdříve ve Francii a pak mezinárodně to, co dostalo název avantgardní obecnstvo.“

Na rozdíl od různorodého masového publika i od úzkého kruhu vládnoucí vrchní střední třídy, které se nikdy nezajímaly o moderní umění, avantgardní obecnstvo je sympaticky nakloněno umělcům; sleduje však přitom své vlastní cíle. Zachovává věrnost politickému a ekonomickému statu quo a tkví v něm svými kořeny. Obrací se k světu umění pro zábavu, pro oddech, pro rozptýlení, především pro příjemné, barvitě společenské prostředí. Avantgardní obecnstvo, které se hledí přidružit k umělci, zajímá se více o maškarní plesy a odpolední čaje než o jeho dílo. Znalost anekdot o umělcích, klepy o malířových slabostech a intimitách se stávají obraznou náhražkou podvrtného obsahu moderní malby.

Okouzleno bohémským světem, avantgardní obecnstvo se pohybuje po směru své mohutné touhy po zisku a společenském postupu. Podporuje umělecké galerie, kupuje obrazy, a i když ceny, které platí noví sběratel, jsou zprvu spíše symboly společenského postavení a nemají spekulativní charakter, ziskový motiv není v nákupech nikdy skryt příliš hluboko.

Poněvadž avantgardní společnost je v základě antagonistická obsahu moderního malířství, zbývá pro ni jediná možnost, jak zůstat v uměleckém světě: chce pořádně něco nového. Může zůstat moderní a povrchní jenom tehdy, když modernost si zachová nezvyklý vzhled.

Zbaven svého obsahu, moderní obraz má jediný význam: že je nový. Proto avantgardní obecnstvo stále tlačí na umělce, aby měnil sloh a manýru, aby vytvářel pořád nové. Téměř denně se musí obnovovat propustka do budoucnosti.

Společnost jako celek ukládá avantgardnímu obecnstvu povinnost, aby krotilo moderní umění a pokud možno je zbavovalo síly. Avantgardní obecnstvo je armáda bílých fagocytů, mobilizovaná tělesnou policií, aby zkrotila nákazu umění. Jako bílé krvinky obklopuje cizí živly, polyká je, rozpouští je. Avantgardní obecnstvo kupuje umělce tak dlouho, až jej usmrtí.“

Jako tomu bylo v akademismu devatenáctého století, umění stalo se opět výmluvou před životem. Nabízí náhradní svět, který je docela jako život, který připadá dokonce ještě daleko rozmanitější a zajímavější, ale který je hermeticky oddělen od skutečného světa, od prožívaného života. A tak moderní umění je stále úspěšnější. Nesčetní epigoni následují těsně po těch, kdo otevřeli nějakou novou možnost, a tito objevitelé sami jsou zároveň strháváni do umělého světa avantgardnosti; všechno, co se tu děje, vychází naposled ze zvláštních, uměle připravených podmínek a je určeno opět pro zvláštní, uměle připravené prostředí. Vlny se šíří a na okraji vznikají po čase nová drobná centra: uvnitř specializace na avantgardnost dochází k dalším drobnějším specializacím, a jako máme mezinárodní bratrstva filumenistů a stavitelů dětských vláček, máme už také mezinárodní bratrstva pěstující tu nebo onu zajímavou zvláštnost, jež se během vývoje moderního umění objevila. Původ a smysl moderního umění se tratí beze stopy.

Hořké svědectví amerického kritika konstatuje skutečnost, která není nijak nová. Totéž psal už před více než půldruha stoletím, 1797, německý romantik Wackenroder: „Moderní umělci jako by ani trochu netoužili po tom, aby se bralo vážně, co zpodobují: pracují pro bohaté pány, kteří nechtějí být uměním ani dojímaní, ani duchovně povzneseni, nýbrž jen drážďení a lechtání jeho novostí.“ Sama potomní historie romantismu až do jeho dlouhého a populárního pozdně romantického vy-

znívání je dokladem, do jak nebezpečné situace se tím umění dostává.

Celá věc má ovšem ještě druhou stránku. Ať už je ono avantgardní obecnstvo jakékoliv, přece je to obecnstvo — a umělec nemůže žít trvale bez obecnstva, bez pocitu, že někde někdo je, kdo jeho umění přijímá, a také bez existenčního zabezpečení, které by mu dovolilo, aby se soustředil ke své práci. A vyčítá-li se, že toto avantgardní obecnstvo chce pořád jen nové a nové, ani to nemusí být bez kladného významu — v této nezbytnosti pořád být ve střehu, pořád znovu reagovat a pořád sám se obnovovat je také něco velmi moderního, je to také znak moderního světa. Žijeme všichni ve chvatu a provizóriu a naše umění je také chvatné a provizorní a jiné asi ani být nemůže. Ostatně každé velké dílo se udává v dialektice, zájmu na světě a odvrácení od světa — a čím více tento svět se snaží umělce uchvátit pro sebe, tím více může tento umělec nalézt důvod, aby se vracel sám do sebe, aby sám v sobě nalézal sílu a důvod k své tvorbě.

Ale v této dialektice teď právě jako by chyběl druhý člen. Proti hloubí soukromí chybí šíře veřejného. Umělcova samota nemá protiváhu společenského. Často se vrací na mysl věta Kleeova z jeho jenského proslovu 1924: *Uns trägt kein Volk*. Není tu nikde lid, který by nás nesl.

Jasněji či nejasněji, ale snad každý umělec v tomto moderním světě to cítí. Yeats kdysi napsal, že „umělecké tvoření je společenským činem samotářovým“. To je pravda; soukromí umělcovo je soukromím člověka, který je vydán světu a času více než kdo jiný, a co dělá, daleko nedělá jen ze sebe. Ale nedělá to a nemůže to dělat ani pro sebe, a zde začíná problém. Umělec nemůže tkvět ve společenském vzduchoprázdnu: musí být někde a pro někoho. Ale to, kam se jeho umění dostává, není ona prostá skutečnost života, kde by jediné mohlo působit ve svém pravém a původním smyslu. Okolo něho je jenom ona podivná avantgardní společnost, kde vše jako by bylo připraveno pro moderní umění a kde je zatím mate a falšuje.

„Nehledám, nalézám,“ bránil se kdysi Picasso. Ale obrana je marná. Zde se vše stává už jen experimentem: hledáním, jež nikam nevede a k ničemu nezavazuje.

6

Dobýt se ze zakletí, rozbít hranice „umění“, „krásna“, „problematiky moderního umění“! Vracím se z Moskvy a listuji v posledních číslech francouzských časopisů. Jsme zase v krásných časech, kdy o něco jde; boj pokračuje a Pierre Cabanne píše o Salónu mladé malby, že „otevřel brány dokořán pop artu: a nikoli jakémukoli pop artu, ale evropskému pop artu, které se podobá svému americkému bratru, jako se podobá blbec blbci“. Ale kdo je to vlastně tento „evropský pop art“? Už na pařížském Bienále mladých 1963 zaujala zvláště skupina vedená Eduardem Arroyem; ještě s třemi dalšími umělci, Brussem, Camachem a Pinoncellim, vystavil zde „Jatky“, celý interiér, kde všechny výtvarné prostředky byly soustředěny k protestu proti tomu, co v moderním světě degraduje člověka, proti pokrytectví, mučení a zabíjení: uprostřed asambláž, připomínající vražedný přístroj, okolo obrazy diktátorů a obrazy lidských pozůstatků v rakvích. Nyní přichází Arroyo v novém sdružení s Aillaudem a Recalcatiem; vystavují cyklus obrazů, který společně namalovali na námět Balzacovy novely „Vášeň na poušti“. Zase je tu vše soustředěno na účín; nemá jít o umění, ale o poselství, jež se jím prostředkuje; individualita umělce ustupuje do pozadí, všechny obrazy jsou malovány kolektivně, a každý prostředek je dobrý. „Beru, kde se dá,“ řekl v rozhovoru Arroyo, „u Meissoniera jako u Davida a stejně i u současníků, abych dosáhl větší účinnosti obrazů, aby malba byla výmluvnější.“ A Aillaud: „Malba se nakonec musí zodpovídat námětu, a proto spoléháme na námět a zbavujeme se abstrakce, kde se zkoumá malba jen zas pro malbu.“ Rozdělili si dokonce práci podle svých schopností: Recalcati maloval krajinná prostředí, Aillaud zvířata, Arroyo lidské figury.

157

Tedy úplný odvrát od abstrakce, převaha námětu, názornost: narativnost, neindividuálnost malířské traktace, využívání zkušeností z fotografie, filmu, propagace... Je to, jako bychom se velkým obloukem vraceli k principům sovětského umění na výstavě v Manéži. Také zde je forma podřízena obsahu, také zde nejsrozumitelnější, nejúčinnější, nejpůsobivější postup je nejlepší. Oni mladí pařížští malíři a plastické interpretují skutečnost ještě poměrně volným způsobem. Američtí blízcenci těchto umělců, Rosenquist nebo Segal, potlačují už úlohu malby a modelace tak daleko ve prospěch objektivit a srozumitelnosti, že jestli kde, tedy u nich jistě se dá mluvit o „fotografismu“, „naturalismu“. Dokonce fotografie sama se nově hodnotí jako zvláště vhodný výtvarný prostředek.

V moskevské Manéži jsme na krok od toho všeho; ale tento krok vede přes propast. Pařížská mladá malba „všedních mytologií“, americký pop art zůstávají pro estetiku sovětského socialistického realismu ve všech svých projevech nepřijatelné. Toto umění, třeba se chce inspirovat všedností a velkoměstskou „lidovou kulturou“, není vůbec lidové v tom smyslu, jak se mu rozumí tady v Manéži; z tohoto hlediska je to umění nesrozumitelné, pesimistické, nelidové a možná protilidové.

7

Nesrozumitelné a pesimistické: není v tom rozpor? Jeho nesrozumitelnost přece sama má znemožňovat jakýkoli výklad; není-li však srozumitelné, nemůže být chápáno ani jako pesimistické.

A tu nás napadá, že nesrozumitelnost možná není vlastním a prvním důvodem, proč je toto umění mimo okruh svého obecnstva odmítáno; tím prvním důvodem je jeho pesimismus, a pro něj se o něm mluví, jako by bylo nesrozumitelné. A to je asi také příčina, proč se říká, že takové umění není lidové.

Ti, kteří nejdou na výstavu jako odborníci, zajímající se o umění jako o specializovanou disciplínu, nýbrž

kteří jdou sem proto, že potřebují umění ve svém životě, — tento lid chce od umění, aby jim řeklo něco do jejich života, nějak jim v životě pomohlo, nějak jim život zlepšilo, zkrátilo jej: chtějí od něho útěchu. Ale to jim toto umění nedává; právě naopak. Přináší neklid, nejistotu, staví před neznámé, problematizuje každou jistotu, a činí to zřejmě způsobem velmi nebezpečným. Avantgardní obecnstvo to, co původně daleko přesahovalo hranice umění, vrací do jeho hranic, činí pouhou hrou. Teď už je pouhou hrou lyrická abstrakce; je už pokládána za krásnou. Zatím tu je však už pop art a nová figurace; odpor propuká nanovo. Toto umění využívá sice motivů a prostředků toho, co se dnes shrnuje pod název „pop culture“, „lidová kultura“, oné obrovské výroby iluzí o štěstí, jíž je zvláště v severní Americe reklama, televize, film, noviny, obrázkové časopisy; ale využívá jich ve zvláštním smyslu — posunuje jejich význam tak, že odhaluje jejich podtext, a smysl tohoto podtextu je přesně opačný oné iluzi o štěstí. Tyto žádoucí usmívající se ženy jsou nereálnými abstrakcemi; tato tak doporučovaná jídla jsou pouhými atrapy; šaty jsou obludami; ledničky, psací stroje, automobily jsou nepoužitelné; noviny a zábavné časopisy zpravují jen o beznaději. Celá pracně budovaná iluze štěstí a blahobytu je najednou prázdná smyslu. Život v takovém světě je životem v pustině.

Ale co ještě u těchto takzvaných popartistů je skryto v jejich zvláštních výtvarných postupech, vystupuje už docela zřetelně v hořkých a útočných dílech, která se zahrnují pod nepřesný pojem „nové figurace“, „nových obrazů člověka“; v dílech Bacona, Giacomettiho, Dubuffeta, Cremoniniho, Berniho, Maryana ze starších a řady mladších, jako je zmíněný už Arroyo nebo Re-calcati, Ségui, Gironella, Pistoletto a jiní. Lidská postava a všední prostředí jsou tu interpretovány způsobem naprosto bezútěšným: být člověkem je strašné, svět, který si člověk okolo sebe vytváří, je nepochopitelný, dostali jsme se tak daleko, že ještě krok a vše se v hrůze zhroutí a rozpadne.

To vůbec není nesrozumitelné umění. Naopak, je až

přiliš srozumitelné. Ale je nesrozumitelný svět, do kterého člověka staví. A tomu se divák brání.

Svět umění Manéže naproti tomu je jistě srozumitelný. Divák jej proto přijímá rád a upřímně. Toto mlčelivé obecenstvo je hluboce zaujato. Ale nacházejí, co hledali? Postačí jim svět, který jim předvádí toto umění, svět, kde je vše radostné, jasné a dobré? Snad; snad si jdou pro krásný sen o ušlechtlejším světě, než je ten náš, o světě bez nízkosti, bez utrpení, bez zla. Dívají se, naslouchají, přecházejí. Řekl bych skoro, že pořád ještě na něco tady čekají. Je dobře, že je svět tak krásný a ušlechtilý; ale je to vskutku náš svět? Může nám toto umění opravdu pomoci? Utěšuje a my potřebujeme útěchy. Dává naději a my ze všeho nejvíc potřebujeme naději. Ale je to pravdivá útěcha? Je to pravdivá naděje?

Nevím, co si myslí všichni tito lidé. Rozumím, proč asi přišli. Nepřišli pro umění, přišli kvůli svému životu. Je to něco docela jiného než na Salon de Mai. Tam se umění změnilo v odbornou záležitost, ne-li ve hru; tady je důležitou věcí pro život; předmětem zamyšlení, ne konverzace. A zamýšlí se také kritik. Tato přístupná forma, tento realismus a tento rétorismus ho již nepřekvapují. Toto umění chce být pro všechny, co sem přicházejí, a to je důležité, že chce pro ně být. Kritik hledá už něco jiného, a snad to už hledá s těmi všemi ostatními, kteří sem přicházejí: to, co tu je před námi, je to obraz našeho života?

A tu snad nalézá důvod svého zneklidnění. Je to, může to být vskutku celý náš život? Není nutně životem, skutečností také zlo, utrpení, zoufalství, smrt? Ve světě vždy tkví ukrutnost fyzická i morální; svět vždy obsahuje také bolestnost a nepochopitelnost, a úkolem právě umění vždy bylo, aby pomohlo člověku vypořádat se s celým životem, s jeho blažeností i s jeho ukrutností, aby člověku pomohlo být na světě úplně. Proto nestačí, je-li umění optimistické nebo pesimistické. Právě umění je vždy obojím a ničím z toho. Ale nikdy se z něho nedá vyloučit tragické; je přítomno i v nejšťastnějších dílech, je dokonce jejich předpokladem.

Proč je tu kritik zneklidněn, je právě toto: chybí tu tragické.

Ve velkých civilizacích vždy na sebe umění bralo tuto úlohu. Bylo krásné; mohlo být krásné jen proto, že bylo tragické; a svou krásou znamenalo vykoupení. Dnes jako bychom k tomu neměli sílu. Umění v naší civilizaci se pořád znovu stává pouhou hrou, útěchou, iluzí: je to, jako by v ní umění už jen mělo končit.

8

V současném umění, ve všem současném umění, je pořád skryta nějaká možnost prohry. Toto umění ztrácí stále znovu svou společenskou funkci, a je tedy možné, že přestane fungovat vůbec. Nakonec si musíme položit otázku, zda by se lidská společnost nemohla tedy obejít bez umění.

Umění tady nebylo vždy. Je dokonce v dějinách lidstva zjevem poměrně novým.

Člověk a jeho bezprostřední pralidé předchůdci jsou na zemi snad půl miliónu let, snad mnohem déle. Dějiny civilizací zaujmají z toho jen nepatrný díl — několik tisíciletí. Vše před tím se zahrnuje pod jeden pojem: paleolit. Umění se objevuje teprve na samém konci tohoto nesmírně dlouhého času. Proč člověk, který se tak dlouho obešel bez umění, nyní se jím začal zabývat? Říká se, že maloval a modeloval, protože si chtěl přičarovat úspěšný lov a plodnost žen. „Jejich blud spočíval v tom, že ačkoli své pokusy stále opakovali, nepřipustili, že nemají úspěchu,“ tlumočí obecný názor významný autor. Ale jak se mohli takových omylů dopouštět bez přestání po několik desítek tisíciletí?

Víme, že před člověkem tu byla řada tvorů, jež by se zdáli docela dobře odpovídat definici člověka — snad rudimentálního, ale přece jen člověka. Mluvili, zhotovovali si nástroje, zacházeli s ohněm, nepochybně se nějak organizovali. Dokonce by se mohlo soudit, že byli rozumově vyspělejší a podobali se nám více než onen archaický člověk, žijící ve svém magickém světě obřadů

a mýtů. Nevěděli, co to jsou obřady a mýty. Nepropadali pověrám. Byli realisty, jako jimi jsme my. A přece to ještě nebyli lidé. Objevovali novou techniku života, ale civilizaci, dějiny, založit nemohli. Něco podstatného jim chybělo.

Pět nebo deset stotisíciletí uniká v bezmocném opakování. Teprve v archeologických vrstvách, nazývaných moustierskými, nalézají se zvláštní stopy: ten, který tu žil, pohřbíval své mrtvé a měl své svatyně. Musíme se domnívat, že přestával přijímat život, skutečnost, „takové, jaké jsou“. Byl asi čímsi udiven, čímsi zděšen. Dokonce se snad pokoušel o jakési výtvarné vyjádření. Je to pár škrábanců, vrytých do kamene; ale za nimi už se dá tušit něco nového, zkušenost, kterou nikdo před ním nezakusil.

Zatím je to vše ještě velice hrubé, neumělé, jakoby svázané něčím, z čeho se tento člověk či pračlověk nemohl vytrhnout. Ještě jsme daleko od lidských dějin. Věky se svými nesčetnými generacemi odplývají nikým nečítány a Země je pořád jen zemí Přírody.

Teprve před padesátí nebo snad jen třiceti tisíci lety to vše končí. Ještě to neznamená města, civilizace, dějiny. Ještě nikdo nezačne čítat čas. Ale k tomu, co tu už bylo, k nástrojům, ohni, řeči, organizaci, dokonce i k něčemu, o čem svědčí ony pohřby a kultovní místa a co už muselo být ne-li náboženstvím, tedy aspoň ustáleným ritem, a snad i k tomu, z čeho bylo oněch pár vrypů do kamene, k tomu všemu přistoupí činnost docela nová: umělecká tvorba.

Abstraktní čmáranice jsou schopny dělat i některé opice, a docházejí dokonce už k jakési plošné kompozici; jsou při tom zvláštním způsobem čímsi zaujaty; ale nečinily by toho bez lidského návodu a výsledek odhodí a zapomenou na něj.

Pro prehistorického člověka se však umění stalo činností soustavnou a důležitou. Musel si být vědom, že toto konání není a nemůže být k žádnému užitku. Ale tento člověk jako by se nebyl zajímal mnoho o užitečnost. Po celou paleolitickou epochu zůstával nomádem, žijícím a živícím se uprostřed divočiny. Technický vývoj

byl nepatrný; „svrchní“ paleolit, počínající s vystoupením člověka, byl technicky inertní téměř stejně, jako byl inertní paleolit „spodní“ se svými opolidskými a pračlověckými bytostmi. Ale zároveň co po celou dobu tohoto svrchního paleolitu lidé zůstávali při pasivním přijímání daných přírodních podmínek, aťsi byly jakkoli nesnadné, umění prošlo obrovským vývojem.

Ukázal to nedávno Leroi-Gourhan, když vysledoval v prehistorickém umění souvislost svědčící o nepřetržité a houževnatě udržované tradici. Začala abstraktními rytmickými vzory, jež se pak postupně vyjasňovaly v konkrétní podoby a symboly, až vývoj logicky dospěl k proslulým magdaleinským jeskynním malbám a odtud k závěrečné fázi geometrizující. Ona malířská díla magdaleinských lovců připadají dnes jako geniální improvizace, v nichž dávní lidé si z pouhé rozkoše tvoření načrtávali podoby zvířat, scény lovů a zaklínání, velké události svého života. Ve skutečnosti však jejich autoři sledovali odvěkou lineární osnovu, opakovali tvary, jež nabyly významu během mnohatisíciletého uměleckého vývoje, a rozvíjeli je v souvislostech, jež zřejmě byly poslušny nějakého zvláštního smyslu. Toto umění nikdy nebylo nějakým spontánním vyjadřováním, nýbrž plnilo vždy přesnou společenskou funkci.

Není ani náhodné, že onoho rafinovaného, artistního, hieratického slohu, jehož nejznámějším příkladem jsou malby v Lascaux, dosáhlo toto umění právě v čase, který byl pro lidské pokolení fyzicky nejkrušnější, v poslední z tzv. ledových dob. To nemohla být jen náhodná koincidence, vyplývající z autonomního vývoje umění. Spíše se dá hádat, že lidé potřebovali asi právě tehdy umění nejvíce. Umění nevznikalo z přepychu a pohodlí. Spíše právě naopak: vznikalo navzdory životu a nad životem.

Ale jaký tedy vlastně mohlo mít umění pro onoho pravěkého člověka smysl, že mu přikládal takový neobyčejný význam, jaké mohlo mít poslání v prvních společnostech, které člověk zakládal?

Odmítněme především onen ničím nedoložený předpoklad, že toto umění sloužilo bludným představám ma-

gie a jejím počítáním pokusům o ovládnutí světa. Nepochybně patřilo k nějakým obřadům, ba dokonce samo jeho vytváření bylo obřadem; ptáme-li se na smysl onoho umění, jež máme před očima, ptáme se asi zároveň na smysl oněch obřadů. Nezůstalo z nich však nic než právě toto umění. Často se vysvětluje obsah tohoto známého umění z oněch neznámých obřadů. Ale bude asi správnější, budeme-li se dohadovat smyslu oněch neznámých obřadů z tohoto známého umění.

Ale jako tato díla neztělesňovala žádné bludy, stejně nemůžeme předpokládat, že by byla ztělesňovala nějaké pravdy. Toto umění nebylo ani magií, pomůckou iluze, únikem před skutečností, ani návodem k potřebným konáním, cestou usnadnění života. Bylo něčím neprospěšným pravdě i lži, životu i oddálení od života.

A přece to, co dělal onen pravěký lovec a co nějakým způsobem a do nějaké míry je skryto v každém uměleckém konání, nebylo ke skutečnosti lhostejné. Zvláštnost umění spočívá od počátku v tom, že umění nepřijímá skutečnost, svět jako něco *daného*. Dalo by se říci, že se tu člověk nějakým způsobem prolamuje skrze dané, skrze prostor a čas, skrze organizovaný svět, k tomu, z čeho a jak se svět organizuje, ke způsobu, kterým se prostor a čas utváří, k síle či silám, které je dělají; činí si svět nepřítomným, aby si jej z této nepřítomnosti mohl znova zpřítomňovat, chápe svět z oné jeho skrytosti, z níž se nutná danost světa svobodně vytváří.

Člověku nestačí, aby byl bytostí rozumnou. Rozum chápe řád, v němž se svět zachovává, je možná tímto řádem samotným, ale rozum nemůže přistoupit ke skrytosti a svobodě, jež způsobuje, že svět je. Neboť člověk je se světem jinak, než že jej jenom konstatuje. Musí vytvořit svůj nový svět a sebe sama s ním. Musí proto pochopit svět hlouběji než jako hotovou už danost. Musí ho pochopit jako svobodu a ze své svobody.

Čemu říkáme umění, je nejspíše toto pochopení. Proto ani zhotovení nástrojů a zacházení s ohněm, ani dokonce řeč a tedy souhrnem vzato ani sám rozum nebyly ještě rozhodným znakem lidskosti. Lidskost člověka začíná uměním; umění je klíčem k jeho tvořivé síle.

K největšímu rozvinu dochází paleolitické umění v době už blízké civilizacím. Malby v Lascaux dají se dosti přesně datovat okolo 15 500 let. První usedlé civilizace známe z doby před 8 000 lety a k svému překvapení zjišťujeme, že tyto civilizace jsou ještě mezolitické. Archeologickými nálezy na Předním východě se časová mezera mezi vrcholným paleolitem a těmito civilizacemi stále zužuje, a to pořád se výkopy asi nedostaly na místo, kde vývoj z nomadismu k civilizacím začal.

Ve své krásné knize o „Věčné přítomnosti“ poukázal Giedion na to, že poslední fáze paleolitického umění těsně souvisí s uměním civilizací neolitických. Je dosti dobře možné, že se vskutku na vytváření prvních civilizací neolitických rolníků podíleli přímí potomci magdalenických lovců, že tyto první civilizace ve svém kulturním díle se vracely znovu k tradici paleolitu.

Velké duchovní vypětí, o němž svědčí magdalenické umění, nevyznělo tedy naprázdno. Neboť člověk, který prošel touto zkušeností, nebyl již onou bytostí, vydanou na milost a nemilost *danému*, jakou zůstávali jeho předchůdci. V uměleckém konání poznal, že může vycházet z něčeho, co dáno není, a proti danosti stvořeného světa rozvinout svět, který si on sám vytvoří ze své vlastní vůle. Když pak došlo ke kritické změně životních podmínek při nástupu poslední doby poledové, dokázal reagovat na tuto změnu novým už způsobem. Nepoddal se jí, nepřizpůsobil se jí, nýbrž postavil se proti ní. Do té doby zachovával jen svůj život uvnitř přírody. Nyní začal budovat nad ní něco docela nového, nikdy ještě netušeného a ničím nikde napřed znamenaného: lidský svět a lidský čas, civilizaci, dějiny.

Ony předhistorické ještě civilizace pátého a čtvrtého tisíciletí, jejichž trosky se nalézají na Předním východě — civilizace tahúrská, civilizace ghassúlská, zčásti i protoelamská —, jsou spíše teprve jakýmiisi pokusy o civilizace. Zvednuty s nesmírným ještě úsilím uprostřed světa docela přírodního, zase beze stopy mizí. Co však na nich zvláště upoutává, je význam, který v nich mělo

umění. V jeho šifrách čteme pokusy o výklad kosmického dění, o přístup k jeho živoucímu centru, k prameni, z něhož by člověk mohl čerpat sílu i pravidlo k tomu, aby byl člověkem a pokračoval ve svém tvoření světa. Není to ještě umění antropomorfní.

Kolik bylo civilizací v čase a prostoru a ať jakkoli rozmanitých, neexistuje žádná, která by nebyla bez svého umění. Nabývalo v ní nejrůznějších funkcí. Mohlo být informací, didaxí, zábavou, přepychem, iluzí. Ale tím vším se stávalo a nabývalo své všeliké prospěšnosti jenom proto, že zůstávalo se svou latentní silou někde v onom středu dějin, z něhož se stále znovu vytváří a zachovává lidská společnost. Bylo pro tyto civilizace něčím tak samozřejmým, že namnoze pro ně ani neměly jména. Bylo větší či menší měrou přítomno všude; bylo akumulátorem jejich tvořivé síly, bylo vzduchem, jež tyto civilizace dýchaly; bylo nezbytností, bez níž by tyto civilizace byly zahynuly. Má však také naše civilizace tento vzduch? Má také kde dýchat? Akumuluje někde svou tvořivou sílu? Má umění v ní funkci, jakou mělo ve všech civilizacích světa?

10

Zahrneme-li pod pojem umění, jak je to asi nezbytné, nejen „čisté umění“, ale také všechnu víceméně komercializovanou produkci hudební, filmovou, literární, a zejména produkci výtvarnou od reklamy až k průmyslovému navrhování, je asi v naší civilizaci umění více, než ho kdy bylo v civilizacích jiných. Ale jak tohoto umění přibývá na množství, zároveň ztrácí na významu a obsahu; čím více ho narůstá právě na širokém okruhu jeho periferních funkcí, tím méně ho zůstává v jeho funkci prvotní a centrální. Prostředí naší civilizace je esteticky stále agresivnější a životně stále pustší.

Umění proto připadá čím dále tím více něčím zbytným a zbytečným. Je tolerováno, pokud může pomoci k uskutečňování funkcí jiných než uměleckých — k propagaci, výchově, kratochvíli, rekreaci. Je na to

mnoho teorií — od teorií o „umění užitém“ až k teoriím o „angažovaném umění“. V jejich základě je vždy totéž přesvědčení o nepotřebnosti umění „neužitého“ a „neangažovaného“, tedy umění zůstávajícího jen při své vlastní působnosti. Ale jestliže civilizace umění nepotřebuje umění v jeho původní a podstatné funkci, dozrává tím, že nepotřebuje umění vůbec. Konjunktura umění v naší době je skrytým výrazem likvidace umění.

Jako všechny ikonoklasy, také tento ikonoklasmus je výrazem chiliasmu. Očekávaný konec dějin dostává tentokrát podobu technické utopie. Člověk nebude už zápasit o život. Bude zbaven námahy existovat; od vědy a techniky dostane dokonale zařízený svět, hotový život zadarmo, novou přírodu, v níž bude moci spočívat se stejnou důvěrou, jako zvíře spočívá ve své přírodě staré. Nebude již vděčit za svůj život ničemu, co není on sám, a nebude se řídit pravidly, jež si nedal. Stane se pánem přírody.

S triumfem lidského rozumu se vrátí ztracený ráj: svět bez utrpení, bez bolesti, dokonce bez smrti. Hibernizace dovolí jakékoli opravy nemocného a stárnoucího organismu. Elektrickými a chemickými stimulanty činnosti ústředního nervstva ovládne člověk myšlení i cítění, bude vytvářet podle libosti nové osobnosti. Bude rozluštěn a ovládnut genetický kód a pak bude člověk modelovat živé bytosti. Bude měnit jejich vlastnosti, ubírat jedny, přidávat druhé. Dokáže udělat člověka tělesně i duševně dokonalého.

Co by v takovém fantastickém světě ještě mohlo dělat umění? Bude dětinskou hračkou vedle vědy a techniky. Svým nekonečným neklidem, svým neumlčitelným tvůrčím impulsem by dokonce bylo v definitivně uspořádaném světě na obtíž. Nebude už nic, co by se ještě mělo vykonat, a umění by jen zbytečně vyzývalo k návratu do dějin.

Ledaže pomůže vyřešit velký problém, který se tu objeví — problém *volného času*. Přesněji řečeno, problém nudy. Nebo co by lépe než umění mohlo svou neprospěšností zaplnit neprospěšný život lidstva, jež tu už bude zůstávat jen proto, aby bylo? Umění bývalo

podnětem k životu. Ale nyní, kdy se vše změní, změní se i ono. Nechť je trankvilizátorem, uspavadlem, umrtvovacím prostředkem, drahocennou iluzí neexistujícího života. Zato bude hlavním, dokonce jediným obsahem života. Utopie, k níž spějeme, bude vpravdě estetickou utopíí.

Bude nové nebe a nová země. Společnost, jež má fungovat bez poruch, nemůže už být řízena slabými a chybujícími bytostmi. Člověk vymyslel neomylné kybernetické stroje a učiní dobře, že jim svěří funkci svého nedokonalého rozumu. Jako potřeba a možnost tvořit, tak nyní i vědomí a myšlení se stanou přebytečnými a rušivými. Poslední mutant druhu člověk se vzdá bezvadně fungujícímu automatismu, který sestrojí. Na vrcholu své dokonalosti člověk či nadčlověk se zbaví potřeby myslet. Tím se zbaví i nebezpečí nudy a s posledním zbytkem své nedokonalosti bude moci odložit i umění.

Umění je znakem lidskosti. Ale jako se může skoncovat s lidskostí, může se skoncovat i s uměním. Předlidská společnost umění neměla. Dojde-li jednou k společnosti polidské, nebude umění opět.

11

Ale sváděno ze své cesty, používáno i zneužíváno k nejrůznějším účelům, umění se zároveň stává v naší době zjevem stále nápadnějším. Prochází prudkým a převratným vývojem a soustřeďuje k sobě stupňující se pozornost. V posledních stoletích evropská civilizace soustavně zlehčovala význam umění. Ale umění potřebuje něco učinit v tomto světě a tento svět potřebuje něco velmi naléhavého od tohoto umění. Umění, které mělo být soukromým potěšením, je dnes zřejmým politikem, a dokonce tím více, čím méně politickým být zamýšlí.

Žijeme ve věku rozumu. Rozum chce učinit vše dokonalým, dokončeným. Ale umění vrací svět a člověka s ním k jejich počátkům. Co je hotové, přestává zde

platit. Jako by pohrdal stvořeným, člověk se odvrací k nestvořenosti. Zároveň a v téže chvíli tento svět a s ním zas i člověk sám se stvořují. V umění člověk ztrácí svět, aby jej získal a učinil svým tělem.

Je to svět vratký a nejistý. Byl právě stvořen a může hned zase zaniknout. Je ohrožen nicotou a cítí ji v sobě. Je to svět trpící a smrtelný stejně, jako trpící a smrtelní jsme my; jeho osud je osudem naším. Utrpení a smrtelnost jsou cenou, kterou platíme za živý svět a za světský život.

Umění je protivníkem utopíí. Dokonalý svět, svět bez utrpení a smrti, byl by lhostejným světem, který by nestál ani za vědomí. Jenom věčně ztracený a věčně objevovaný, věčně hynoucí a věčně se rodící svět je světem, který můžeme cítit a vědět: svět, který stojí za život. Mluvíme-li o kráse, mluvíme o zjevení tohoto světa. Proto krása není příjemnost, a umění, které se stává hezkým, patří společnosti, která vnitřně chátrá. Krása je tragická nebo také komická; spočívá ve velkém pocitu světa, ve velkém uvědomění, na které člověk může reagovat výkřikem nářku právě tak jako smíchu.

*Na mysl se vrať: Proč jsem se už dávno
a jen pro vysněný obraz krásy, zde, kde není,
a které nelze dosáhnout, vydal
vědomě na cestu smrti?*

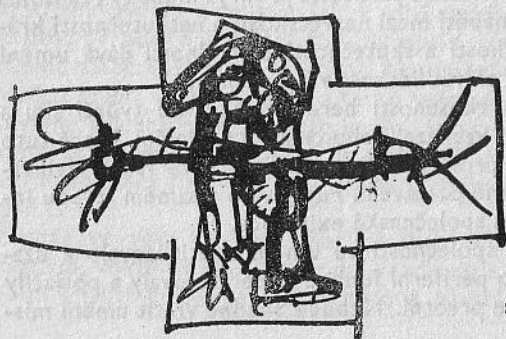
táže se na konci svého dlouhého života William Carlos Williams. V tomto paradoxu je skryt hluboký realismus umění. V napětí mezi nesvětstostí a neskutečností krásy a světskostí a skutečností smrtelnosti dává umění člověku prožívat lidskost v její podstatě.

Z této zkušenosti bere člověk svou tvůrčí sílu a odtud také vzházejí jeho civilizace. Umění, které tuto zkušenost prostředkuje, mělo proto ve všech civilizacích výsostně postavení. Fungovalo v samém středu individuální a společenské existence.

V naší společnosti se umění specializovalo a uzavřelo. Jeho periferní funkce hypertrofovaly a potlačily jeho funkce prvotní. Nebude snadné vrátit umění mís-

to, kde by opět začalo fungovat ve svém poslání původním. Činíme si z umění prostředek zábavy nebo poučení: ale nevíme si rady, když ho máme užívat jako umění. Nakonec nám umění slouží jako prostředek útěku před skutečností, alibi před životem, a místo aby přinášelo pomoc naší civilizaci, zmnožuje neštěstí.

Lidstvo nebude moci žít bez umění. Ale umění bude muset možná začít znova. Sály Manéze ani Květnového salónu nebudou k tomu vhodným místem. Neboť především bude třeba zapomenout na umění; vrátit se tam, kde se ještě o umění nemluví, do prostého života a k jeho skutečným potřebám. Jenom odtamtud může umění načerpat sílu, aby bylo tím, čím má být: praktickováním lidskosti, zadostiučiněním života, důvodem společnosti, pohnutkou dějin.



Saura

Říká se, že žijeme v optickém věku, a je na tom hodně pravdy. René Huyghe mluví ve svém „Rozhovoru o viditelném“ o naší civilizaci jako o „civilizaci obrazu“ a přináší pro to mnoho dokladů. Výklady knihkupectví se okolo 1900 ještě čtly, ale dnes se změnily v obrazové výstavy. Illuminace a dřevoryt zmizely v 17. století z knihy, ale od 18. století se ilustrace vrací, s romantismem 19. století přicházejí ilustrované časopisy, Charivari, Magazin Pittoresque, Penny Magazine, Illustration, Illustrated London News, v osmdesátých letech se objevuje v tisku fotografie, v devadesátých momentka, lámání novin se od podstaty mění — všude text ustupuje obrazu. Stejný vývoj v reklamě: výkladní skříň, plakáty, obaly se kdysi četly, od konce století působí přímo svou viditelností. Místo nápisů orientují nás optické symboly; televizor nahradil v bytě domácí oltář a ikony; muzea, výstavy jsou plny lidí. K Huyghovu výčtu bychom ještě mohli mnoho dodat. V lidech se vzbudil hltavý hlad po optických senzacích; učinil film nejcharakterističtější a nejlivnější uměním naší doby, zaplavil noviny, hlavně severoamerické, kreslenými seriály a změnil lidi v nomády, obětující stále hojněji volný čas cestování křížem krážem po zeměkouli.

Tohoto významu ostatně nenabývá jen zrakové poznávání, nýbrž stejně i poznávání sluchové a kinestetické: jsme nejen civilizací optickou, ale vůbec civilizací smyslovou. Moderní svět nedává čas na meditaci a reflexi; jeho člověk není utvářen ideami, ale prožitky barev, světél, tvarů, rytmů, hluků, rychlostí a prostorů. Je to přednost naší doby? Je to její nedostatek? Rozhodně naznačuje, že se něco důležitého v naší civilizaci mění. Moderní člověk už nechce svět myslet, ale bezprostředně prožívat, píše Huyghe. „Vidět, vidět! Zakoušet viděním, radovat se viděním, učit se viděním...“ Zároveň co mizí analfabetismus jako hanba minulosti, dostáváme se do „politerárního věku“;

znova je to civilizace analfabetů, dalo by se říci; nečteme knihy, ale nahráváme a posloucháme magnetofonové pásky, nepíšeme dopisy, dáváme přednost bezprostřednosti telefonu. Pod velehorami napsaného samo psaní se pohřbívá a kybernetické a informační stroje učiní za chvíli psaní těžkopádným, zastaralým a zbytečným.

„Můžeme pro triumf oka nalézt jen jednu paralelu,“ píše Karl Pawek, po mnoho let šéfredaktor velkého fotografického časopisu Magnum, „a to v triumfu, který slavil v sedmnáctém a osmnáctém století rozum. Tato století věřila s misionářským nadšením v rozum a nazývala se pyšně filosofickými; dvacáté století věří v oko — a může být proto nazváno věkem optickým. Způsobí oko stejně hlubokou změnu času jako kdysi rozum?“

Tato paralela s racionalismem 17. a 18. století je relevantní. Tehdy se s vítězstvím racionalismu staly podezřelými smysly a s nimi nutně i umění. Mělo vždy mezi lidskými činnostmi své samozřejmé místo; teď je ztratilo. K čemu vlastně může být umění dobré? Zachránilo se tím, že bylo uznáno za schopné sloužit státní nebo církevní ideji: to je smysl klasicismu a baroku. Osvícenství ve své prosté důslednosti bylo ochotno umění likvidovat. 19. století zdědilo umění jako nepohodlný problém. Romantismus je typickým projevem situace, do které se umění dostalo. Romantické umění chtělo být původně revolučním, chtělo přímo zasáhnout do dějin, změnit společnost. Ale v tom docela ztroskotalo. Rezignovalo tedy, uzavřelo se samo do sebe — výsledkem revolučního romantismu je německý idealismus, francouzský lartpourtartismus, anglický estetismus. Vina nebyla na umění. Chtělo zachránit před buržoazní a industriální společností nejen samo sebe, ale s ním také své poznání života, kterého tato společnost nebyla schopna. Ale zachraňujíc samo v sobě toto poznání, stávalo se zároveň náhražkou za život. Umělecký dilem se dá uspořít život, konstatuje Charles Lalo; Hugo, Balzac, Sandová, Musset, paní Ackermannová, Zola, Nietzsche tvořili své fikce, „aby si poskytli úlevu od toho, že by je žili“. Delacroix byl nevěrcem, voltairiánem v životě a zároveň největším náboženským malířem svého století; konzervativním buržoou a zároveň „Robespierrem malby“; miloval mon-

dénní společnost, ale věnoval jí jediný akvarel — je to scéna z lóže v Opeře z roku 1931, jinak maloval exotické cesty, divou zvěř... „Toto dílo a tento život byly jen stálým vzájemným alibim, poněvadž Delacroix se chtěl především omluvit ze života, aby mohl být přítomen v umění, a svůj pobyt v životě a v umění střídal.“

Tato zvláštní dvojmyslnost patří k samotné podstatě umění. Umění může vždy vést do skutečnosti, do světa, být odvážností, jež člověka staví před pravdu a dovnitř pravdy. Může však stejně vést do fikce, ze světa, být útekem, budouvat lež. Dokonce je vždy do nějaké míry obojím najednou; a záleží na užívání umění, čím naposled bude.

To, co nazýváme svatyněmi, bylo vždy především velkým dilem umění a jejich společenská funkce spočívala v této jejich uměleckosti. Prehistorická nebo indická svatyně rozhodně byly místem, kde umění činilo viditelným život, zpřítomňovalo jeho velikost; vše tu bylo zařízeno tak, aby život toho, kdo sem vešel a zúčastnil se obřadů, byl soustředěn, zintenzívněn, přiveden k podstatnému. Byzantský chrám byl naopak zřejmě udělán k tomu, aby člověka vytrhl ze života, oslnil, očaroval a omámil; prostorová koncepce, barvy a světla, zpěvy, obřady a zvony se tu spojují v jediný podivuhodný účín; prostor se rozpouští v proudění, plynutí a vlnění bez začátku a konce, světský čas se utápí v nekonečnu bez důvodu a cíle. Toto velké umění si stvořila tragická životní rezignace pozdní antiky a její svatyně neměla být už ničím jiným než podobenstvím nesvětského ráje uprostřed marnosti našeho světa. Pravoslavný chrám takovým zůstal, a známá slova o náboženství jako o „opiu lidí“ se dají ještě větším právem říci o tomto umění.

Nesmírnou estetickou působivost byzantského umění zaznamenávají už staré prameny. Když se vyslanci kijevského knížete Vladimíra rozhodli přijmout křesťanství z Byzance a nikoli z Říma, bylo to právě pod dojmem byzantského umění. „Řekové nás dovedli tam, kde uctívají svého Boha, a my nevěděli, zda jsme v nebi či na zemi,“ sdělili pak. „Neboť na zemi není takové záře a takové krásy a my to nejsme ani schopni popsat. Víme jen, že tam Bůh pobývá mezi lidmi.“

Z byzantské tradice vycházel i chrám románský a go-

tický. Byzantský mnich Theophilus, který působil v 11. či 10. století v západní Evropě, píše stejně jako oni ruští pohané: dům boží má být vyzdoben s největší krásou tak, aby „klenby i zdi honosně ukazovaly různými barvami podobností ráje“. Stejně píše ještě opat Suger ve 12. století o liturgickém nářadí chrámu sv. Denise u Paříže: „Bylo mi, jako bych pobýval v nějaké podivné oblasti vesmíru, jaká není ani v kalu země, ani v čistotě nebes...“ Ale silněji tady působí tradice římské, vůle organizovat a budovat tento svět. Západoevropská svatyně se vyvíjí proto docela jinak než byzantská: umění se tady obrací k světu, má informovat a vychovávat, má formovat světský život. Pro celý západoevropský středověk platí slova Řehoře I., že „obraz proto je v kostelech, aby ti, kteří neznají písmen, alespoň na stěny se dívající četli, co nemohou čísti v knihách“; a jiní po něm dodávají, že právě obraz „má učit, jak se uchránit zla a následovat dobro“, poněvadž „účinněji pohne duší než písmo“; proto také, vysvětluje autor 13. století, William Durand, „knihy uctíváme v chrámu méně než obrazy a malby“. Čemu se říká evropský realismus, spočívá v tomto specificky praktickém, aktivním vztahu k realitě. Ani umění zde nemůže vytvářet do sebe se uzavírající vesmír krásna, iluzi ráje, nýbrž otevírá se do skutečného světa a tím ovšem tento svět v jeho dobrém i zlém vtahuje do sebe.

Racionalistické myšlení ve své snaze vysvětlit si nějak umění dochází naposled představy, že vztah umění ke skutečnosti je obdobný racionálnímu poznávání; umělec své poznání „kóduje“ do jakéhosi zvláštního jazyka a vnímateli se pak dostává téhož poznání tím, že dílo „dekóduje“. Ale umělecké dílo „účinněji pohne duší než písmo“ právě proto, že umělec nekóduje, nedomlouvá se s divákem pomocí specifického „kanálu“, nýbrž chce učinit toho, ke komu se obrací, přítomným světu bezprostředně.

Umělecké dílo není tedy zprávou o světě, ale není ovšem ani tímto světem samotným. Jeho předmětem je asémantická prezentace světa, ale nemůže být touto prezentací samotnou. Je zvláštním způsobem připomenutí tohoto světa, výzvou k němu, návodem, jak se k němu chovat. To, čemu se říká estetické, ono specifikum umění, spočívá proto

v aktivaci určitého druhu smyslovosti, určitého druhu tělesného vnímání přítomnosti světa. Přesto toto estetické není nějakým druhem smyslové rozkoše, nějakým příjemným vnímáním. Veden uměním, je člověk schopen navázat kontakt se světem ještě nerozlišeným ve věci, s onou všeobsáhlou, obecnou a nekonkrétní totalitou, odkud, ještě před vědomím, souzením a rozeznáváním, bere člověk všechn svůj život.

Ať se tento kontakt, toto poznání zdá jakkoli podezřelé jako mysticismus, jenž za přesné a dokonalé poznání nálad a citů, přece je to právě toto poznávání, na kterém závisí skutečná naše účast na světě. Každý je dobře zná; dítě i milující i samotářský tulák v tomto poznání žijí; jenže se nám pořád častěji ztrácí a s ním se nám ztrácí i naše pozemská vlast. Pozemská vlast: to, co zde poznáváme, není za světem, ale ve světě, není druhým světem, ale podstatou, bytostí samou tohoto světa; naše poznávající vědomí je tu ještě doma, ještě není něčím světu vnějším, neodtrhlo se ještě od něho a nemůže ještě být netečným pohledem na tento svět. Zůstává uvnitř tohoto světa, v němž se zrodilo, je dokonce samo tímto světem, který v něm sám sebe začíná vědět. Tělo a duch se tu ještě nerozeznávají.

Huyghe se ve své knize dovolává Delacroixe. „Přilíš mnoho mluvíme, měli bychom méně mluvit a více kreslit... Pokud mne se týká, nejraději bych se vzdal slova a mluvil podle své výtvarné přirozenosti jen v obrazech. Tento fikovník, tento had, tento zámoitek tady před oknem na slunci, to vše nese hluboké pečetě; a kdo by jejich pravý smysl dovedl rozluštit, mohl by se již obejít bez jazyka mluveného i psaného. Slovo má v sobě něco tak neužitečného, tak zbytečného, řekl bych tak směšného...“

Ale člověk by nebyl člověkem, kdyby neměl řeč a nevytvářel si její pomocí klasifikující systém, do jehož vzorce může vpravovat skutečnost. V řeči spočívá jeho svrchovanost. Člověk by však nebyl člověkem, kdyby měl jen tuto řeč: kdyby byl jen živočichem schopným mluvit. Před řečí a pod řečí tu musí být ještě něco: schopnost vědomí. Schopnost řeči není tudíž pouhým pokračováním ve vývoji přírody. V řeči se vědomí vrací k začátkům světa, opakuje

jeho stvoření, určuje znova jeho řád. Na konci tohoto uvědomování celý tento svět je tady znova. Nový svět vědomí a ducha vystřídává spontánní a hmotnou přírodu.

Ale tento nový svět řeči je přesto fikcí, a fikcí je především jeho autonomnost. Vrhá síť významů na všechnu skutečnost, ale postihuje ji jen podle ustrojení této sítě. Poněvadž řeč je zároveň metodou dorozumívání o světě mezi lidmi, omezuje také toto dorozumívání a tedy lidskou společností na určité schéma světa. Mimo toto schéma zůstávají lidé sami. Společenství, založené jen na společenství řeči, je neúplné.

Proto se člověk musí vracet od řeči k vědomí, jaké je ještě před ní. Vrací se tím zároveň od konvenční životní praxe k bezprostřednímu zpřítomňování světa, od logického a odůvodněného k náhodě a hře. To je cesta umění. V poezii se dá zvláště dobře sledovat. Hotová konstrukce pojmové řeči se v ní rozpadá, hmotná zvukovost živé řeči proniká skrze ni, a zároveň co se významy zlepšují, rozmývají, řeč nabývá síly přivolávat a zaklínat skutečnost samu. Stejně ve výtvarném umění hmotnost díla, jeho prostorovost, jeho barevnost, jeho tvarovost se stává důležitější než ustálené podoby věcí. Moderní umění právě tento postup uměleckého tvoření odhaluje a radikálně dovádí do důsledků.

Poezie, umění, estetické jsou různá jména pro toto navracení. Duch tu ještě nevytvořil zvláštní svět pro sebe mimo přírodu. Duch a tělo jsou ještě společně vědomím, jsou hmotou, jež je opět průsvitnou pro mysl, myslí, jež je opět prostupnou pro hmotu. Ale tato rovnováha je vratká. Jakmile vědomí se zbavuje nároku na svou autonomii vůči přírodě, jakmile nechce už samo stvořit svět, anuluje tím před světem již stvořeným svou vlastní tvůrčí iniciativu, a tedy to, co zakládá samu lidskost. V oslnění, omámení jsoucnem se vědomí zvolna roztápí a lidské poznání uniká do nekonečna, kde nic už nerozeznává. Asémantická prezentace světa: to je onen estetický ráj, který realizuje tak dokonalým způsobem byzantská architektura se svými beztlížnými a bezměrnými prostory, zaplavenými čirým barevným zářením a monotónně se vracejícími inkantacemi svých liturgií. Ještě krok, a člověk padá v ono neko-

nečné prázdno, jež Maleviče jako předtím Mallarmého tak lákalo a zároveň tak děsilo. Neboť tam s lidským končí i život a tvorba. Je to možná nějaký strašný omyl:

Z věčného azuru vznešená ironie
jak květy netečná a krásná drtí
básníka bez moci, jenž sebe proklínaje,
bdí na neplodné poušti bolestí a smrti.

Ale odtud vychází také všechno tvoření. Heidegger, který také shledává počátek poznání v nepredikativním zjevení skutečnosti, v náladě a instinktu, píše o „neskrytosti“, o objevení „bytí“ za „jsoucnem“: „odhalení bytí teprve dává jsoucnu možnost zjevit se“ („Enthüllung des Seins ermöglicht erst Offenbarkeit von Seiendem“: „Vom Wesen des Grundes“). Právě proto, že „jeho oborem není nic jiného než absolutno“, jak Mallarmé vyznává, může se básník vrátit ke skutečnosti z jejího vlastního nitra, může si „osobovat jakousi povinnost, že všecko ze vzpomínek znovu stvoří, aby si ověřil, že je vskutku tam, kde má být“: v živém světě. „Opilým úderem křídla“ labuť, zmrzlá v „neužitečném vyhnanství“, rozbije led absolutna, a jak Mallarmé říká v jednom z nejkrásnějších svých veršů, bude to

panenský, živoucí a krásný dnešní den

— čili účast na životě, návrat mezi lidi, co básníka vysvobodí.

Právě tady však moderní umění pořád znovu ztroskotává. O „crisi di destinazione“, „krizi určení“, píše Umberto Apollonio, o „gesamtgesellschaftlichen Folgenlosigkeit“, „obecné společenské neúčinnosti“, Jürgen-Fischer a Dora Ashton obviňuje moderní umění, že se podílí na selhávání moderní civilizace, nad níž „slunce začíná chladnout“. Naše civilizace, píše, ocitla se už tak daleko, že má sama rozhodnout, zda bude vůbec lidstvo trvat. „Umělec — člověk vědomí, či alespoň akutního uvědomění — žije v této situaci, o které i prostý člověk ví, že je absolutní. A dává svou odpověď. Odvrací se od světa, zatímco tento

svět úzkostně odtikává chvíle, kdy je mu ještě poshověno, a hledá, jak vyváznout ze smyčky dějin. Odpovídá na absolutní situaci absolutním obrazem.“ Ale místo vykoupení z dějin možná jen dovršuje jejich neštěstí. Dostává se naposled „do původního chaosu, odkud není návratu. Obrazy, pokryté celé jednou barvou nebo jen vlněním valérů a padesátkrát opakované, to jsou běžné zkušenosti. Známe je již příliš dobře. Vrhli jsme se s umělcem do nicoty a známe teď díky němu, jak nicota vypadá. Je to důležité vědět. Je důležité navštívit místo, kde odpovědnost ustupuje z cesty jejich barevnosti bez významu a smyslu. Ale my, kteří jsme naživu — ještě pořád nedáváme přednost smrti. A ačkoli se bojíme, že slunce bude chladnout, zatím ještě nechladne. Kdo namaluje obraz naší živoucnosti? Who will paint the image of our quickness?“

Michaux, probíraje se z meskalinového omámení, z nekonečných poutí prostorami, barevnostmi a utvářeními, objevuje velikou zkušenost bdělosti a vůle. „Radost, poprvé v mém životě také radost, že se shledávám se svou vůlí, že nalézám tu vůli, vůči které jsem vždy byl velmi nespravedlivý (nezáleží na tom), ale také málo prozíravý. Můj veliký objev, když droga přestala působit: vůle. Vidím ji teď všude, jsem jí plný a vidím, že jí všude užívám a právě tam, kde jsem to nejméně tušil.“

Svět živoucí a přítomný, svět vědomí a vůle: to je ve skutečnosti svět umění. Neboť dílo umění začíná tam, kde z rozpadu a zapomenutí se znovu zdvíhá svět, a tento svět je světem lidí, nikoli již světem přírody. Co je velikého a významného na umění, je to, že právě tak jako je sestupování do jediného, co se dá nazývat absolutnem, do první evidence bytí, zároveň v témže jediném aktu může být a musí být i vystupování do světa utváření a utvářenosti; ať vychází z jakékoli zkušenosti předlidské a kosmické, umění je vždy lidským dílem.

Člověk nezbytně potřebuje být zároveň u oněch počátků, u onoho světa ještě plynulého a tělesného, a zároveň v onom světě vytvořeném rozlišujícím poznáváním, ve světě už ustáleném a vědomém. Uprostřed racionalizované a mechanizované civilizace proto musí hledat ztracenou souvislost; věk, kdy vrcholí pojmová a literární vzdělanost, se

nutně obrací v „civilizaci obrazu“, v „optický věk“, ve věk senzualismu. Člověk, jenž toho ví o světě tolik jako nikdy ještě, cítí najednou okolo sebe prázdnotu: co ví a na čem se čím dál tím více zakládá fungování jeho civilizace, je skvělý model hmotného světa, ale v tomto modelu něco podstatného chybí — totiž sama jeho hmotnost.

Gnostik Hegel říkal, že „co je rozumné, je skutečné; a co je skutečné, to je rozumné“; také pro něho Logos byl počátkem světa. Ale rozum není prvorozeným ve světě a skutečnost není udělána podle jeho vzoru. Rozum vznikl až velice pozdě v dějinách tohoto světa, a musel a musí sám sebe teprve postupně vytvářet, aby byl právně skutečností. Nemůže jí klást své zákony, nýbrž musí se vyrovnávat se zákony jejími. Nemůže se ani domnívat, že je koextenzivní skutečnosti. Skutečnost je větší než rozum.

Kdyby však lidskost nebyla ničím než rozumností, znamenalo by uznání hranic rozumnosti kapitulaci lidskosti před přírodností. Zbývalo by vždy něco „nadrozumového“ či „podvědomého“ — rozumějme: podrozumového —, něco, kam už člověk nijak nemůže. Ale lidskost lidskosti nespočívá teprve v rozumnosti. Co liší člověka od přírodní bytosti, co činí jej něčím jiným než organismem, živočichem, je vědomí. V člověku vesmír dospěl vědomí.

Proti senzualismu člověka moderní doby proto nelze postavit pouhou rozumnost. Tento člověk si vyžaduje a hltně barvy, světla, hluky, rychlosti, oslňuje se, ohlušuje se, omamuje se; je unaven a vysílen, ale jeho smyslový a nervový hlad zůstává neukojen. To, co je v člověku iracionálním, se proto tak snadno a tak nebezpečně stává antiracionálním. Neboť tato civilizace pořád zůstává člověku něco dlužna. Zůstává mu dlužna to, k čemu sloužilo ve všech civilizacích vždy umění: možnost být člověkem a přírodní bytostí najednou, být najednou vědomím i smyslovostí a tělesností. A tak člověk hledá pořád sám sebe, a místo aby se nalézal, sám sebe přitom znovu ztrácí. Je rozumný a žije v bezvědomí. Je rozumnou bytostí a je zvířetem. Je vědomou a tedy odpovědnou lidskou bytostí a stává se nevědomým zvířetem, jež je obdařeno rozumem: nebezpečnou bestii.

Nedorozumění mezi moderním světem a moderním uměním je tragické. Vinen je tento svět a vinno je toto

umění. Je to především tento svět, který nedovede a nechce umění do sebe přijmout. Ale umění se podrobuje: utíká se do odbornosti, funguje jako únik z tohoto světa. Je pořád obráceno jen dovnitř, jako byl byzantský chrám. Neodvažuje se nebo se nemůže odvážit obrátit se i naven, jako se naven obracel románský chrám a jako gotický nechával dokonce vnější a vnitřní se prostupovat.

Moderní architektura vytvořila podivuhodné budovy a dokonce celá města, která jsou tak bezprostředním výrazem elánu a rytmu moderního věku, že připadají spíš jako přelud než jako hmotné dílo. Není onen zvláštní pocit přeludnosti, který tato architektura vyvolává, znakem nějaké její neúplnosti? Dosahuje vsutku, kam by měla dosahovat, do konkrétnosti osudů, do individuálních životů lidí? Nadto většina moderních měst je nekonečně pustá a smutná. Vznikají jen z rozumu. Taková, jaká jsou, blokuji schopnost uvědomovat si ono původní a nerozumné, co činí svět světem; a touto blokádou ohrožují člověka v jeho podstatě. Města musí být k něčemu víc než k pobývání. Musí mluvit výtvarnou řečí, aby byla tvořivým prostředím, aby sloužila k novému, hlubšímu chápání a uskutečňování života. Musí „dávat životu naději a podnět, aby se sám krásně uskutečnil,“ jak to řekl Walter Gropius.

Architektonické utváření prostředí přirozeně vyvolává a vyžaduje určitý způsob jednání a chování — jednání a chování rovněž výtvarného, totiž tvarově stylizovaného, neseného utvářející myšlenkou. „Stylizace“, „ritualizace“, „teatralizace“ života je nezbytností lidské kultury: a zde zase naše civilizace je podivně netvářčí, bezradná a bezmocná.

Utváření jednání je samozřejmým pokračováním utváření prostředí, jako utváření prostředí je samozřejmým pokračováním utváření jednání: architektura a způsob života na sebe navzájem působí, navzájem se utvářejí a na sebe navzájem vážou. Architekturu nemusí být domy, města, ulice. Architektura je také oblékání, zejména ve své podobě obřadné: člověk sám se stává architekturou, živým a pohybujícím se výtvarným dílem. V obřadu lidské tělo a pohyb, oblek a architektonický prostor, píseň a hudba splývají v jedině obcování se životem.

Ale dnes je umění odbornou disciplínou a jedním z důsledků toho je oddělení a ustrnutí jednotlivých druhů. Snaha vylomit se z pouhé uměleckosti vede k tomu, že se umělec snaží působit mezi nimi nebo spojovat je v nové útvary. Překračuje dnes často hranice výtvarného tvoření do oblasti zvuků, slov, pohybových akcí. Volnost, kterou tím získává, dovoluje mu včlenit diváka přímo do fungování svého díla, učinit sám jeho život vlastní hmotou nového díla.

Má-li slovo umělecký realismus mít nějaký smysl, může ho nabýt jenom tímto způsobem. Neboť umělecký realismus, rozumí-li se jím pozitivní a aktivní vztah k světu, nespočívá v tom, že a kolik se na obrazech a sochách zpodobují tvary našeho světa. Umění se dokonce obejde bez obrazů, soch a zpodobování. Jeho realismus spočívá v tom, že je dilem tvořivého vztahu člověka k světu a tento tvořivý vztah samo podněcuje; že činí člověka, který sám v sobě je pramenkem oné nezničitelné síly, z níž je vše, přítomným nikdy hotovému a stále znovu vznikajícímu vesmíru.

Zatím je umění vhnáno do samoty a slouží jako útočiště před světem. Zůstává jako skryté místo, kde se uchovává onen vědomý a tvořivý vztah k světu a životu. Jeho poslání však je daleko větší. Umění nakonec tu musí být pro celou společnost, pro interesované i neinteresované, pro učené i prosté. Neboť jen ono je schopno vytvořit takové místo a takový čas, kde se lidé mohou sejít v celé své lidskosti, spojit přírodní lidské společenství v duchovní útvar. Nový lidský svět se nedá zorganizovat jen z vědy a rozumu. Potřebuje stejně umění, architekturu, ritus, aby člověku vrátily celý jeho život a všechno v něm, aby skutečným lidské vědomí úplně.

Texty, které tato knížka obsahuje, byly psány z potřeby chvíle. Až na stať o „Umění a skutečnosti“ vznikly od prosince 1963 do června 1965 — tedy během oné památné doby, kdy právě končilo patnáctileté regulování českého umění a zodpovědnost za ně brali na sebe opět umělci sami. Prvním posláním těchto článků bylo, odstranit některá zbytečná nedorozumění, jež se okolo moderního umění nahromadila. Jejich hlavní cíl však ležel jinde. Tiskl jsem je ve Výtvarné práci, tedy v časopise, který čtou především výtvarníci sami. Jim jsem je v duchu adresoval; ale nechtěl jsem je o ničem poučovat. Zdálo se mi, že je v té době potřeba jim psát o tom, jaký význam má jejich počínání, a tím posilovat jejich sebedůvěru, aby dokázali realizovat své umělecké osudy bez ohledu na všechny teorie, které se dají vymyslet. Co jsem psal, byla spíš antiteorie než teorie.

Kniha tedy daleko není nějakým systematickým výkladem. Hodila se tedy forma eseje a esej znamená po česku pokus: záznam myšlenky ještě nehotové, neukončeného a vlastně nikdy neukončitelného procesu, během něhož se myšlení snaží své zkušenosti ustálit pojmy. Vracím se proto také často z různé strany k stejnému tématu a mnohdy si přitom odporuji. Psát dál, dál bych si odporoval. Psal bych například jinak a s větším obdivem o Tinguelym, než jsem psal po návštěvě Paříže 1964, když jsem zatím mohl vidět více jeho věci; psal bych možná opatrněji i o Spoerriem a rozhodně více o Raysovi; ale nechci se opravovat. Patří k živé myšlence, že se také mýlí. Když jsem tyto stati chystal do knihy, rozšířil jsem je jenom o to, co se do nich nevešlo, když měly zůstat v rozsahu únosném pro časopis, a neškrtal jsem v nich.

Na památku jsem do knihy vložil ještě starší esej „Umění a skutečnost“. Napsal jsem jej roku 1957 pro

Výtvarné umění. Požádal mne o něj tehdejší redaktor tohoto časopisu Dušan Šindelář, a rád toho vzpomínám; bylo pro mne tehdy velice nezvyklé, že na mně někdo něco chce. Ale když vyšla první polovina článku, jeden malíř, který byl v redakční radě, zakročil a zbytek sazby musel být proto rozmetán. Stylizoval jsem tento článek tehdy — ne bez úmyslu — hodně učenecky a byl bych jej teď měl přepsat do řeči trochu prostší. Ale po tolika letech už jsem se neodvážil s ním něco dělat.

Dodatečně jsem připsal úvod a závěr. Chtěl jsem jimi přinést trochu pořádku do nesystematičnosti, s jakou se tady o současném umění mluví, a usnadnit tím četbu hlavně nevýtvarníkovi, kterému se knížka dostane do ruky.

14. 3. 1966

Jmenný rejstřík

Ackermannová, 172
Agam, Yaacov, 36
Aillaud, Gilles, 157
Albers, Josef, 35
Aléchinsky, Pierre, 25
Alleyn, Edmund, 38
Alloway, Lawrence, 30
Alquié, Ferdinand, 8
Amiel, Henri-Frédéric, 55
Appel, Karel, 25
Apollinaire, Guillaume, 11, 16
Apollonio, Umberto, 177
Arcimboldo, Giuseppe, 6, 122
Aragon, Louis, 15
Argan, Giulio Carlo, 110, 134
Arman (Armand, Fernandez), 32, 115
Armitage, Kenneth, 26
Arnal, François, 38
Arp, Jean (Hans), 6, 10, 11, 34, 66, 69, 83, 123, 124, 126
Arroyo, Eduardo, 38, 157, 159
Atlan, Jean, 9, 69
Ashtonová, Dora, 78, 177

Bacon, Francis, 26, 159
Balcar, Jiří, 39
Ball, Hugo, 11, 14, 41, 70
Balla, Giacomo, 10
Balthus (Klossowski, Balthazar de Rola), 122
Balzac, Honoré de, 172
Bandinelli, Ranuccio Bianchi, 59
Banham, Rayner, 30
Barr, jr., Alfred H., 18
Barthès, Roland, 72
Baschetová, Bernard a François, 131

Bastien-Lepage, Jules, 142
Baudelaire, Charles, 55, 56, 86, 110, 145, 146, 147, 148,
Baynes, Key, 153
Bazaine, Jean, 62
Baziotes, William, 18, 19
Beckmann, Max, 58
Berni, Antonio, 38, 159
Bernsteinová, Michèle, 40
Bertholo, René, 38
Bertini, Gianni, 38
Bettini, Sergio, 132
Blake, Peter, 31
Blake, William, 69
Boccioni, Umberto, 10, 16, 66
Bonhommé, François, 142
Bonnard, Pierre, 146
Boriani, David, 130, 133
Boshier, Derek, 31
Bosch, Hieronymus, 6, 122
Boto, Martha, 36, 130
Boudník, Vladimír, 43
Braque, Georges, 27, 56, 147
Brecht, George, 42
Breton, André, 5, 6, 7, 15, 19, 121, 122, 123, 124, 136
Brion, Marcel, 58, 59
Bru, Charles-Pierre, 25
Brueghel st., Pieter, 77
Brueghel st. zv. Sametový, Jan, 86, 122
Brusse, Mark, 38, 157
Bryen, Camille, 8, 9, 18, 69, 70, 72
Buffet-Picabia, Gabrielle, 58, 60
Burljuk, David, 69
Burljuk, Vladimír, 11
Burri, Alberto, 8, 22

Cabanne, Pierre, 157
Cage, John, 40, 120
Calder, Alexander, 6, 66
Camacho, Jorge, 38, 157
Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 77, 86

Caron, Antoine, 122
Carracciové, Annibale a Domenico, 49
Cézanne, Paul, 56, 77, 84, 90, 148
César (Baldaccini, César), 26, 31
Comte, Auguste, 53
Constant, abbé, 7
Corneille (Beverloo, Cornelis van), 25
Cornell, 37
Courbet, Gustave, 144
Cravan, Arthur, 11, 16
Cremonini, Leonardo, 38, 159
Crevel, René, 15

Čermák, Jaroslav, 86

Dali, Salvador, 6, 69, 122, 123, 124
Daumier, Honoré, 149
Decamps, Alexandre-Gabriel, 142
Degas, Edgar, 86, 119, 145, 146, 151
Delacroix, Eugène, 144, 147, 151, 172, 173, 175
Delaunay, Robert, 10, 16, 34, 37
Delaunayová-Terková Sonia, 10
Del Pezzo, Lucio, 38
Denis, Maurice, 55, 56, 57, 58
Dine, Jim, 116, 119
Dix, Otto, 58
Doesburg, Theo van, 18, 53
Domoto, 21
Dorfles, Gillo, 25, 36
Dorner, Alexander, 35
Dubuffet, Jean, 25, 29, 80, 81, 82, 83, 112, 159
Dufrenne, François, 32
Dufrenne, Mikel, 76, 149
Duchamp, Marcel, 6, 11, 16, 23, 27, 31, 83, 113, 118, 127, 128
Durand, William, 174

Eggeling, Viking, 129
Ernst, Max, 6, 18, 33, 115, 122, 123, 124, 125, 126
Estève, Maurice, 24
Etienne, Charles, 24

Étienne-Martin (Martin, Henri Étienne), 26

Fabre d'Olivet, 7

Fahlström, Oyvind, 38

Faré, Michel, 133

Fautrier, Jean, 8, 9, 18, 22, 25, 79, 80, 82, 112, 135

Flaubert, Gustave, 97

Flynt, Henry, 41

Fontana, Lucio, 22

Fourier, Charles, 7

Fragonard, Jean, 149

Freundlich, Otto, 34

Füssli, Johann Heinrich, 122, 136

Gabo, Naum, 65, 66, 129

Gaudí, Antonio, 66

Gauguin, Paul, 83, 102, 146, 148, 151

Genêt, Jean, 76

Gerstner, Karl, 133

Geoffroy, Jean, 142, 143

Giacometti, Alberto, 6, 26, 115, 159

Giedion, Siegfried, 165

Giorgione, 146

Gironella, Alberto, 38, 159

Goenette, Norbert, 142

Gogh, Vincent van, 83, 151

Gončarova, Natalie, 10, 11

Gorky, Arshile (Vosdanig, Adoian), 6, 9, 78, 82

Gottlieb, Adolph, 18, 19

Goya y Lucientes, Francisco José de, 77, 86, 122, 136

Grandville (Gérard, Jean-Ignace-Isidore), 122

Greco (Theotocopuli, Domenico), 122, 136

Greenberg, Clement, 24

Gropius, Walter, 17, 180

Grosz, Georg, 58

Hains, Raymond, 32

Halas, František, 90

Hamilton, Richard, 30, 31

Hartung, Hans, 8, 9, 18, 21, 79, 82, 110, 112

Hausmann, Raoul, 69, 70

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 53, 111, 148, 179

Heidegger, Martin, 14, 177

Heisler, Jindřich, 122

Herbin, Auguste, 34

Hess, Thomas B., 154

Higgins, Dick, 41

Hockney, David, 31

Hofmann, Hans, 18

Hoffmann, E. T. A., 148

Huelsensbeck, Richard, 10, 14

Hugo, Victor, 7, 69, 172

Huyghe, René, 171, 175

Huysmans, Joris Karl, 146

Hynais, Vojtěch, 86

Chadwick, Lynn, 26

Chamberlain, John, 28, 115, 117

Chirico, Giorgio de, 6, 69, 90, 123, 124

Infante, Arana Francisco, 131

Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 144

Jacobsen, Robert, 25, 26, 28

Jakušov, 11

Janco, Marcel, 11, 14

Janoušek, František, 43, 122

Janoušková, Věra, 28

Jarošenko, Nikolaj Alexandrovič, 142

Jarry, Alfred, 7

Jeanron, Philippe-Auguste, 142

Johns, Jasper, 28, 29, 116, 118

Jorn, Asger, 25

Jouffroy, Alain, 113, 114

Joyce, James, 90

Jung, C. G., 14

Jünger, Ernst, 14

Jürgen-Fischer, Klaus, 177

Kalinowski, Horst Egon, 38

Kandinsky, Vasily, 10, 11, 13, 16, 18, 19, 20, 23, 34, 41, 54, 57,
58, 59, 60, 61, 62, 66, 69, 86, 124, 135, 148, 149
Kaprow, Allan, 39, 120
Kelly, Ellsworth, 35, 37
Kémeny, Zoltan, 26
Key Sato, 21
Kiesler, Frédéric, 6
Kitaj, R. B., 31
Klee, Paul, 10, 11, 13, 16, 58, 62, 66, 124, 156
Klein, Yves, 23, 32, 110
Kline, Franz, 24
Knížák, Milan, 41
Kolář, Jiří, 39
Kooning, Willem de, 25, 27
Kosice, Gyula, 36
Kubin, Alfred, 69
Kumi Sugai, 21
Kupka, Frank, 10, 16, 54, 66

Lalo, Charles, 172
Lam, Wifredo, 6
Lao-C', 113
Larionov, Michail, 10, 11, 66
Lautréamont, Comte de (Ducasse, Isidore), 7, 124
Lebel, Jean-Jacques, 115
Lebel, Robert, 114
Lebenstein, Jan, 135
Le Corbusier (Jeanneret, Charles-Edouard), 18, 134
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 98
Leroi-Gourhan, 163
Le Parc, Julio, 36
Lhermitte, Léon-Augustin, 142
Lichtenstein, Roy, 32, 37, 115, 116
Linde, Ulf, 127
Lippold, Richard, 35
Lisickij, El (Lazar), 35
Louis, Morris, 35
Lubin, 142, 143

Mac Donald-Wright, Stanton, 10

Maciucinas, George, 40
Mac Law, Jackson, 41
Magnelli, Alberto, 10, 34
Magritte, René, 99, 123
Majakovskij, Vladimír, 11, 69
Makovskij, Vladimír Jegorovič, 142
Malevič, Kazimír 10, 11, 64, 65, 66, 135, 149, 150, 177
Malina, Frank J., 36, 129, 133
Mallarmé, Stéphan, 7, 55, 76, 177
Malraux, André, 85
Manet, Édouard, 9, 145, 146
Marc, Franz, 58
Marie, Adrien, 142
Marinetti, Filippo Tommaso, 16
Martines, 7
Maryan, 159
Masson, André, 6, 18, 121, 123
Matisse, Henri, 37, 56, 84, 90, 102, 146, 147, 148
Mathieu, Georges, 9, 21, 22, 111
Matta (Matta-Echaurren, Roberto), 6
Medek, Mikuláš, 78
Meissonier, Jean-Louis-Ernest, 144, 157
Michaux, Henri, 8, 18, 21, 22, 69, 70, 72, 178
Miller, Henry, 69
Millet, Jean François, 149
Miró, Joan, 6, 18, 66, 115, 123, 124, 125, 126
Moholy-Nagy, László, 17, 35, 129
Moles, Abraham A., 152
Mondrian, Piet, 10, 17, 34, 60, 61, 62, 66, 113
Monet, Claude, 9, 59, 135, 146, 149
Motherwell, Robert, 18, 19, 61, 78, 79, 84
Muller, Robert, 26, 37
Munari, Bruno, 36
Munch, Edvard, 58
Müntherová, Gabrielle, 20
Musset, Alfred, 172
Muzika, František, 122

Nacenta, Raymond, 123
Nerval, Gérard de, 7

Nevelsonová, Louise, 37
Nezval, Vítězslav, 56
Nietzsche, Friedrich, 172
Nicholsonová, 35
Noguchi, Isamu, 6, 37
Noland, Kenneth, 35, 37
Nolde, Emil, 58
Novák, Ladislav, 39
Nusberg, Lev, 130, 131, 132

Obrist, Hermann, 66
Oldenburg, Claes, 32, 117

Padrta, Jiří, 139
Paik, Nam June, 40, 41
Paolozzi, Eduardo, 30, 31
Pasmore, Victor, 35
Pasternak, Boris, 90
Pawek, Karl, 172
Penalba, Alicia, 37
Petiotová, Marie, 142, 143
Pevsner, Antoine, 34, 65, 66
Philips, Peter, 31
Picabia, Francis (Martinez-Picabia, François), 6, 9, 10, 11, 16, 60, 66, 69, 83
Picasso, Pablo, 6, 27, 56, 69, 90, 115, 146, 147, 151, 157
Piero della Francesca, 133
Pillon, Germain, 136, 137
Pinoncelli, 157
Pistoletto, Michelangelo, 38, 159
Platón, 49
Poliakoff, Serge, 111
Pollock, Jackson, 9, 18, 20, 22, 25, 27, 76, 78, 79, 82
Pomodorové, Arnaldo a Gio, 24
Popper, Frank, 133

Ragon, Michel, 20
Raffael Santi, 50
Raimondi, Marcantonio, 146
Rancillac, Bernard, 38

Rauschenberg, Robert, 27, 28, 29, 37, 115, 116, 118, 134
Ray, Man, 6
Raynal, Maurice, 151
Raysse, Martinal, 38, 183
Read, Sir Herbert, 65, 113
Recalcati, Antonio, 38, 157, 159
Redon, Odilon, 55
Reni, Guido, 49
Renoir, Auguste, 151
Řepin, Ilja, 142
Restany, Pierre, 31, 59
Richierová, Germaine, 6, 26
Richter, Hans, 129
Rimbaud, Arthur, 7
Rilke, Rainer Maria, 90
Riopelle, Jean-Paul, 6, 9
Rodčenko, Alexander, 11, 129
Roll, Alfred, 142
Rosenberg, Paul, 18, 151
Rosenquist, James, 32, 115, 116, 118, 158
Rossetti, Dante Gabriel, 59
Roszak, Theodore J., 18, 19, 26
Rotella, Mimmo, 32
Rothko, Mark, 9, 18, 19, 22, 78, 82, 84
Rousseau zv. Celník, Henri, 59, 86
Rousseau, Théodore, 149
Rusell, Morgane, 10
Rykr, Zdenek, 43, 122

Řehoř I., 174

Sade, D. A. F., marquis de, 110
Saint-Martin, Louis-Claude, 7
Saint-Phalle, Niki de, 115
Sandová, George, 172
Sant'Elia, Antonio, 16
Sartre, Jean-Paul, 26
Saura, Antonio, 26
Savickij, 142
Segal, George, 26, 33, 37, 115, 117, 119, 120, 158

Ségui, Antonio, 159
Sekal, Zbyněk, 78
Serpan, Jaroslav, 6, 22
Seurat, Georges, 102, 118
Shakespeare, William, 97
Schmit, Tomas, 42
Schöffler, Nicolas, 36, 129, 130, 131
Schwitters, Kurt, 27, 28, 37, 69, 83, 118
Signac, Paul, 55
Smithsonovi, Alison a Peter, 30
Sołtan, Jerzy, 38
Somaini, Francesco, 26
Soulages, Pierre, 24, 111
Spoerri, Daniel, 32, 115, 126, 183
Staël, Nicolas de, 37
Stahly, François, 9, 26
Stankiewicz, Richard, 28
Steiner, Rudolf, 62
Stěpanov, Viktor, 131
Still, Clyfford, 18, 19
Strindberg, Jan August, 69
Strzemiński, Władysław, 66
Suger, opat, 174
Swift, Jonathan, 97

Šindelář, Dušan, 184
Šíma, Josef, 63, 66, 78, 122
Štyrský, Jindřich, 122

Taeuberová-Arpová, Sophie, 34
Taine, Hippolyte, 143
Takis, Vassiliakis, 36
Tanguy, Yves, 6, 123
Tapié, Michel, 9, 19, 83, 109
Tàpies, Antoni, 22, 111
Tatlin, Vladimír, 11, 66
Télémaque, Hervé, 38
Theophilus, mnich, 174
Tinguely, Jean, 31, 36, 37, 115, 116, 183
Tobey, Mark, 8, 9, 21, 61, 62, 74, 75, 76, 79, 82

Toulouse-Lautrec, Henri de, 145
Toyen (Čermínová, Marie), 122
Tzara, Tristan, 14, 16, 83

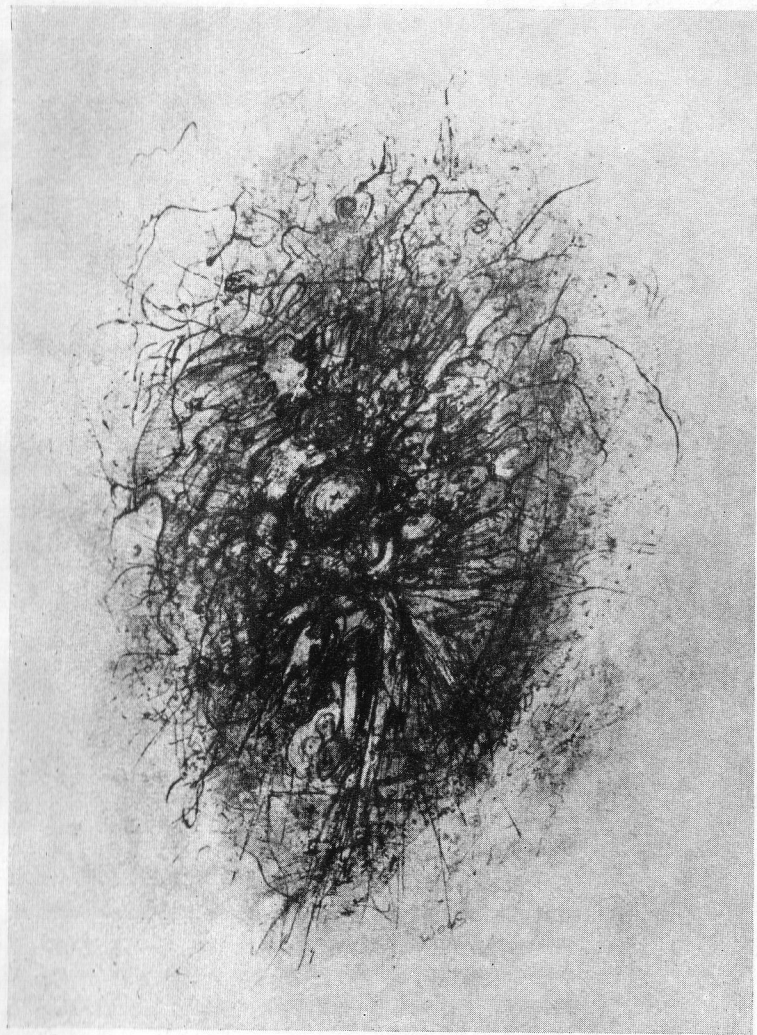
Ubac, Raoul, 9
Uccello, Paolo, 133

Vardanega, Gregorio, 36, 130, 131
Varèse, Edgar, 134
Vasarely, Victor, 35, 36, 130
Velde, Henry van de, 66
Villeglé, Jean de la, 32
Vostell, Wolf, 41, 42, 126

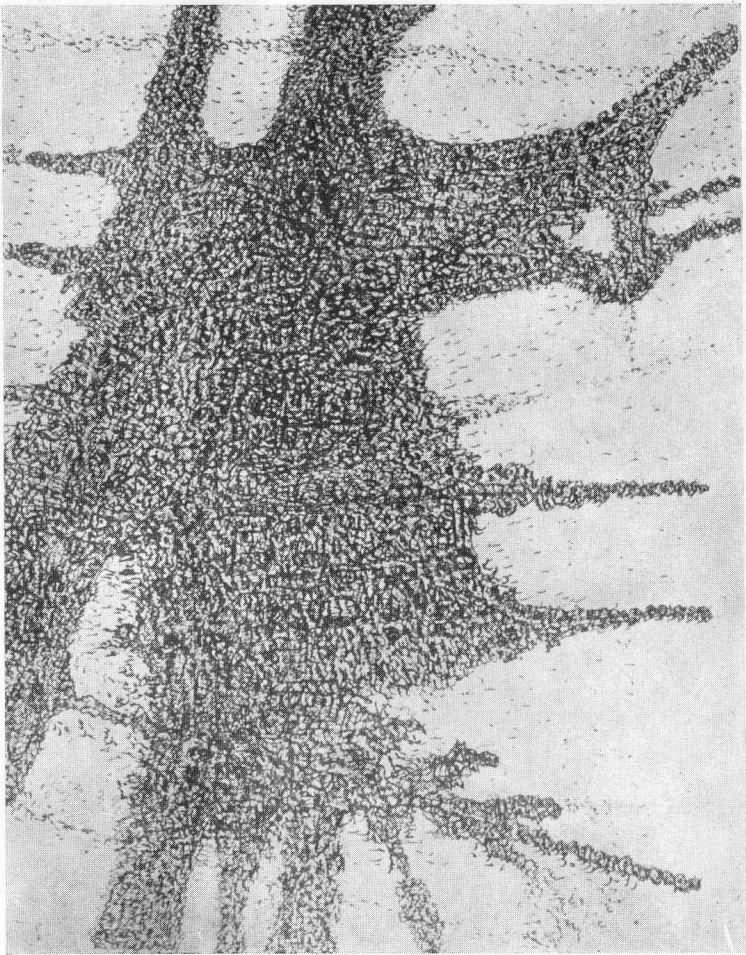
Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 155
Waldberg, Patrice, 121, 122, 123, 127
Warhol, Andy, 32, 115, 116, 119, 134
Whitehead, Alfred North, 87
Williams, William Carlos, 62, 169
Wols (Schülze, Alfred Otto Wolfgang), 8, 18, 20, 61, 79, 82
Worringer, Wilhelm, 57, 58, 63
Wright, Frank Lloyd, 66

Yeats, Jack Butler, 156

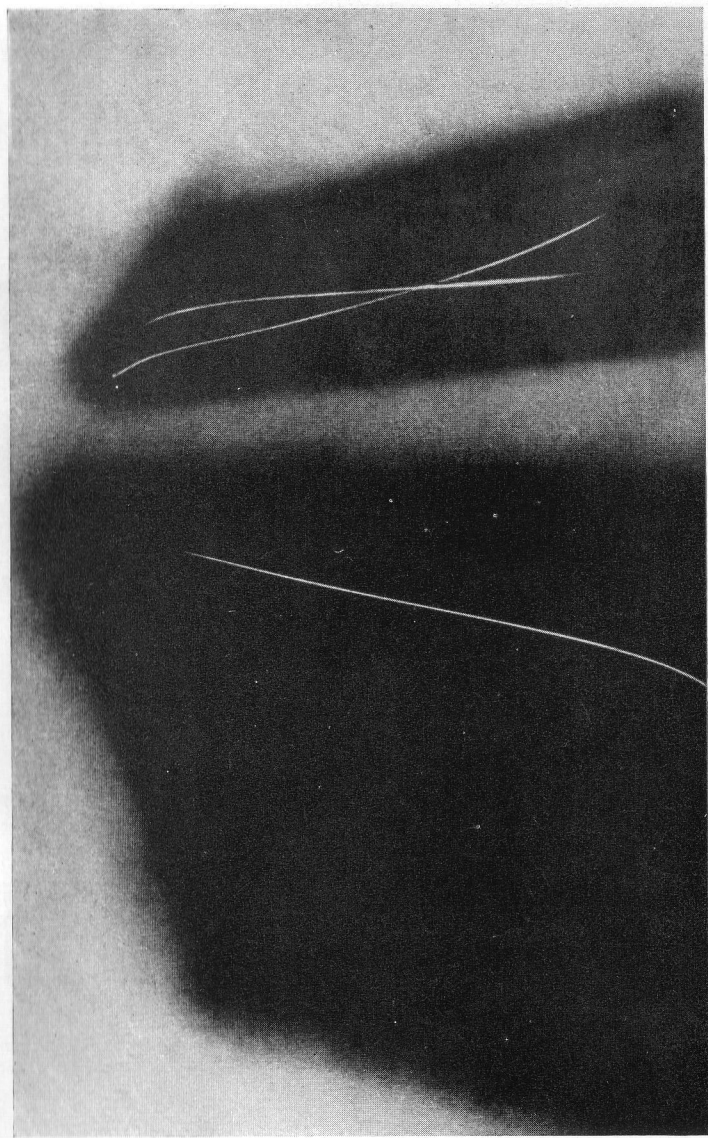
Zao Wou Ki, 21
Zola, Emil, 172



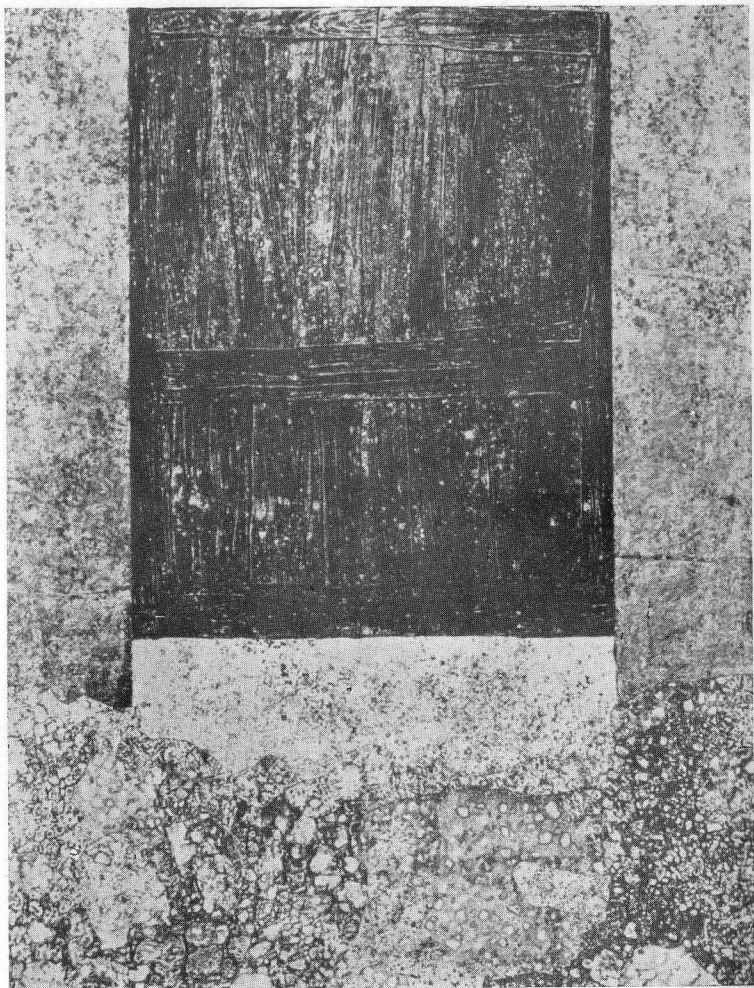
I Wols Hnízda 1948
Akwarel 16×12,5



II Henri Michaux Meskalinová kresba 1961
37×23



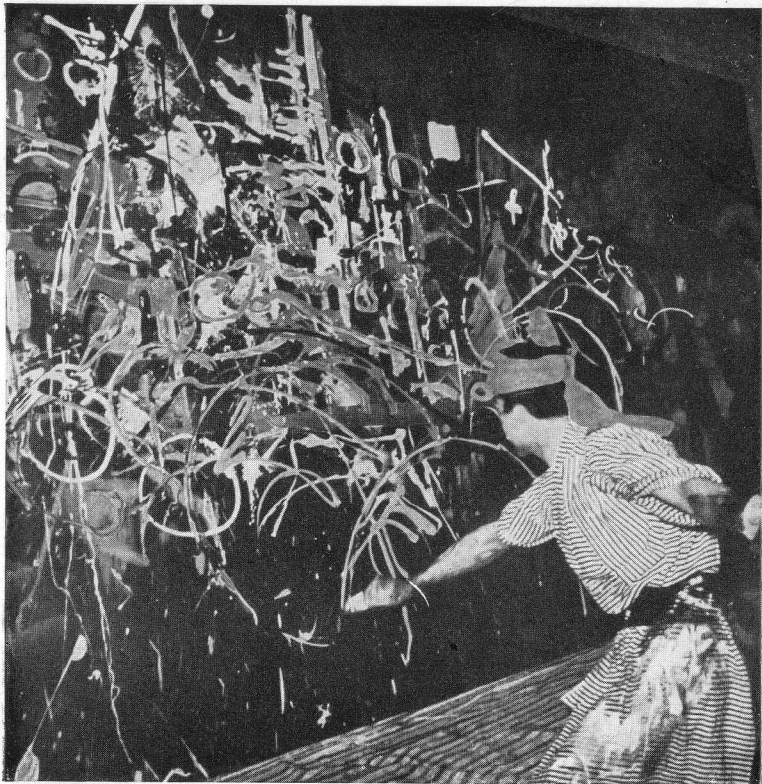
III Hans Hartung T 1961 — H 48 Olej 92×150



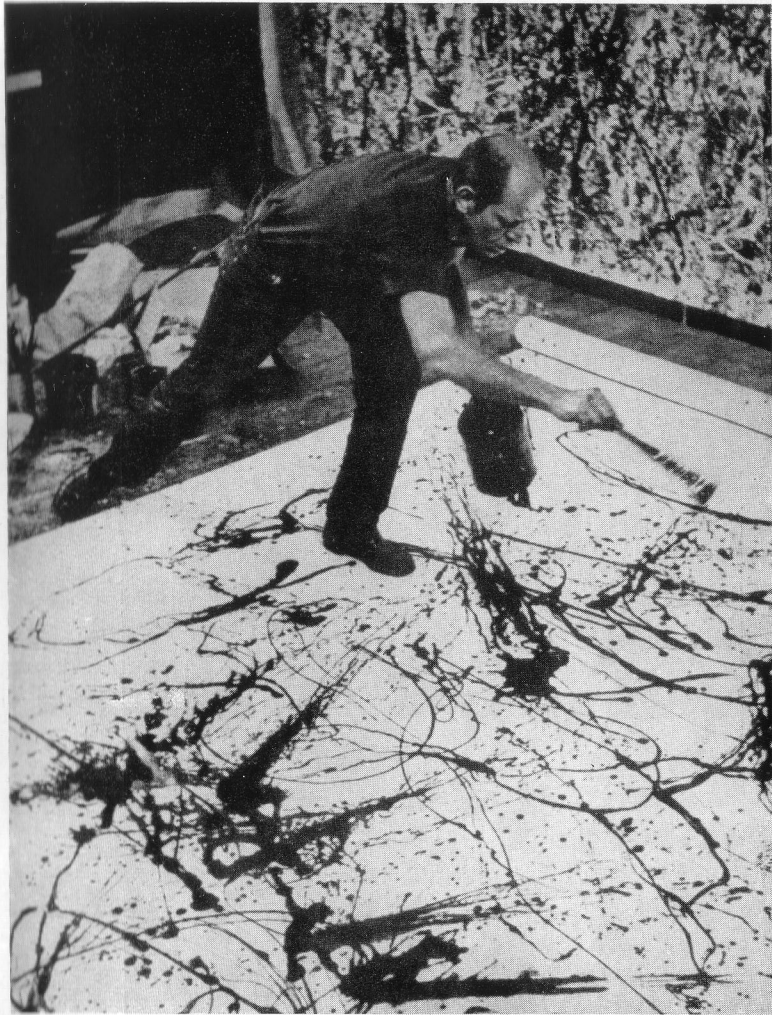
IV Jean Dubuffet Dveře a býlí 1957
Olej — asambláž 188×146



V Jean Dubuffet Dar vousú 1959
Olej 130×96,5



VI Georges Mathieu maluje obraz „Bitva u Itakarty“ (200×1000)
v Tokyu 1957



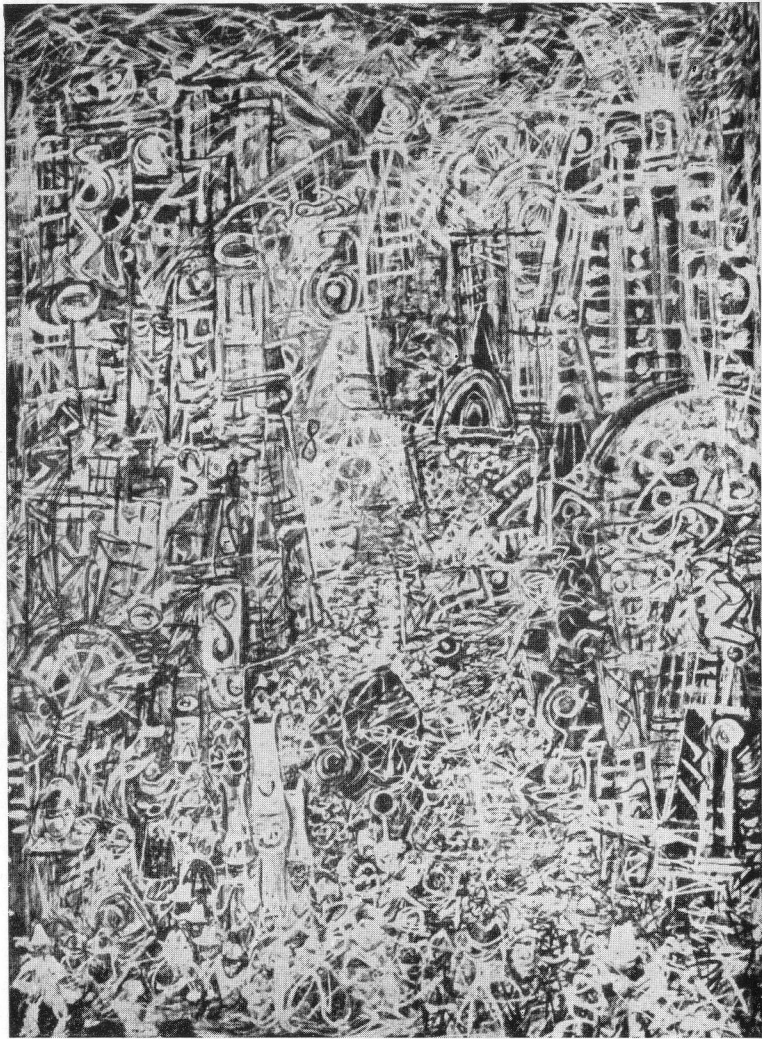
VII Jackson Pollock při práci



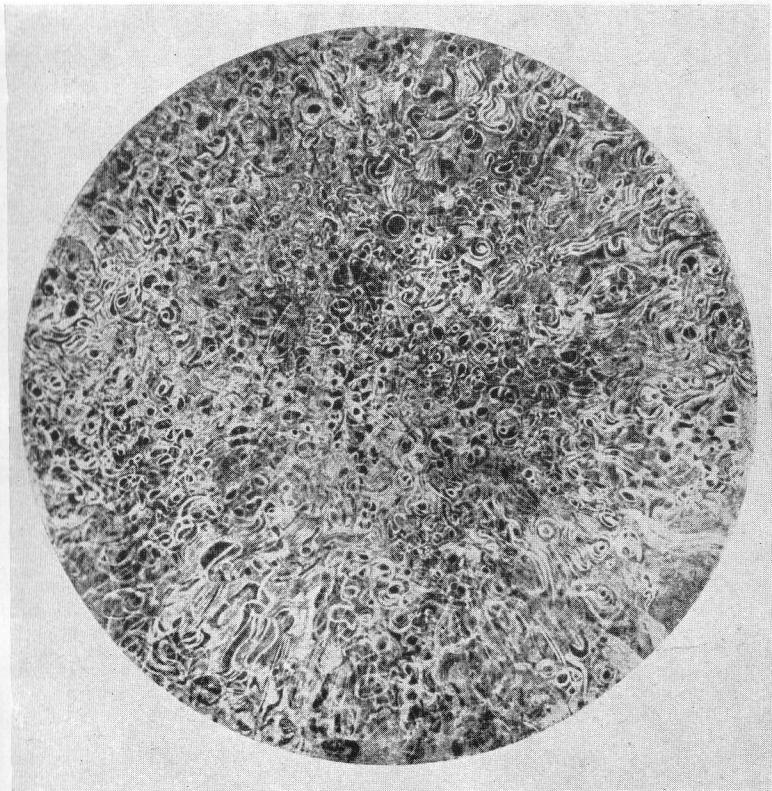
VIII Jackson Pollock Číslo 14 1951 Olej 144,5 × 269



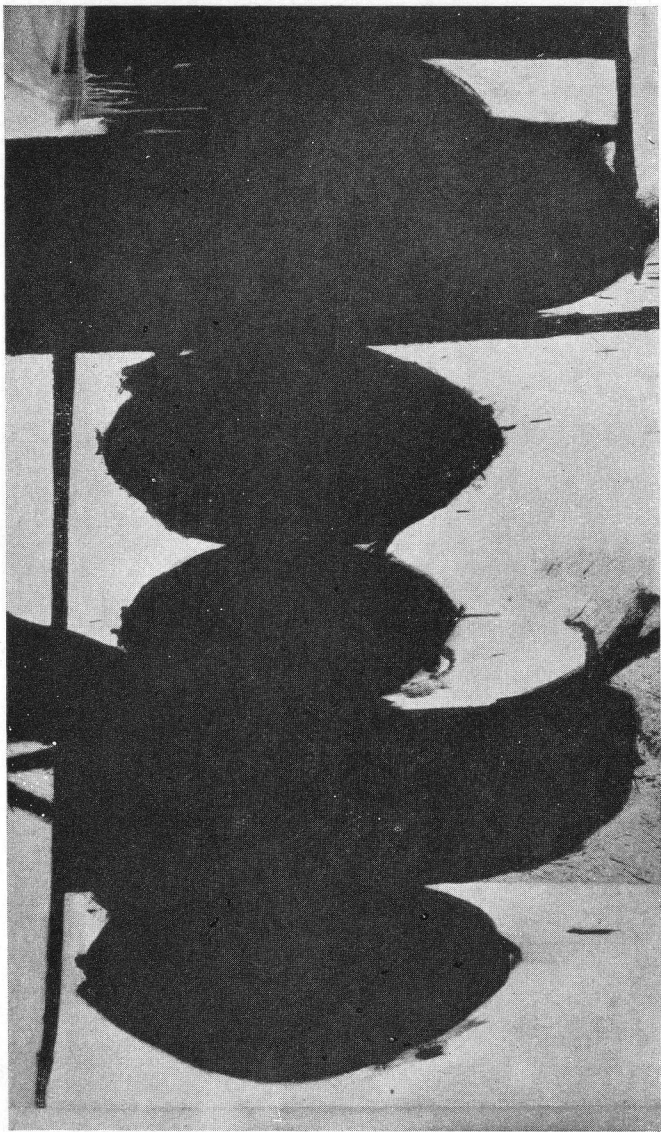
IX Arshile Gorky Deník svůdcův 1945
Olej 127 × 157,5



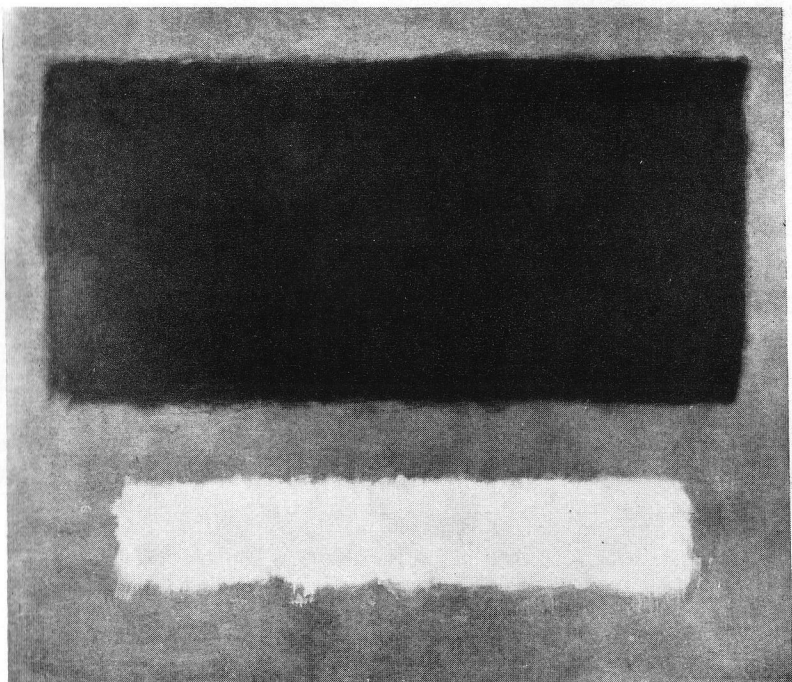
X Mark Tobey Bud' vítán, hrdino 1935
Tempera 66 × 48



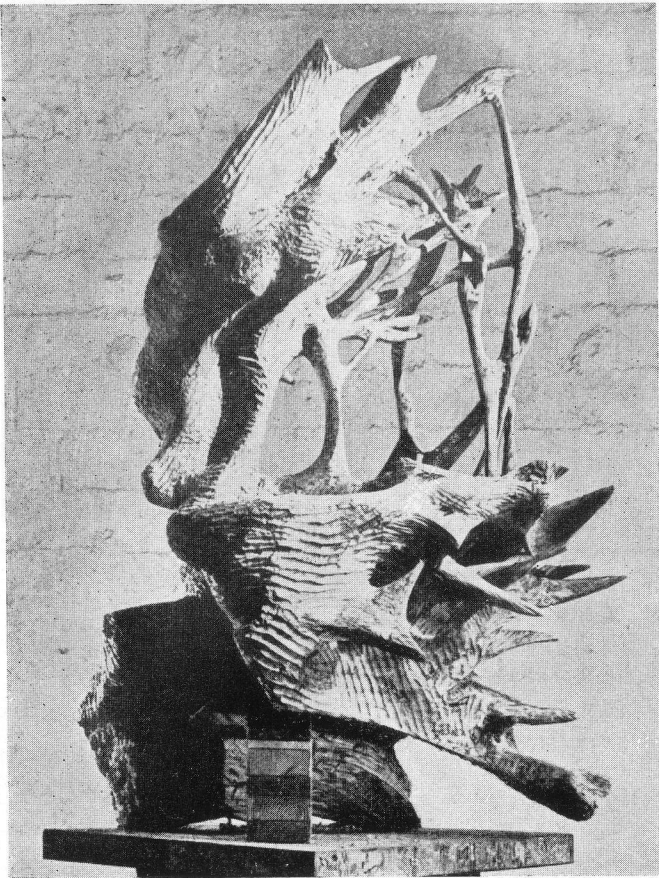
XI Mark Tobey Svět 1959
Tempera Průměr 30



XII Robert Motherwell Elegie nad španělskou republikou LXX 1961 Olej 175 × 289,5



XIII Mark Rothko Číslo 8 1960
Olej 228 × 259



XIV François Stahly Boj ptáků Okolo 1960
Dřevo Rozměry neudány



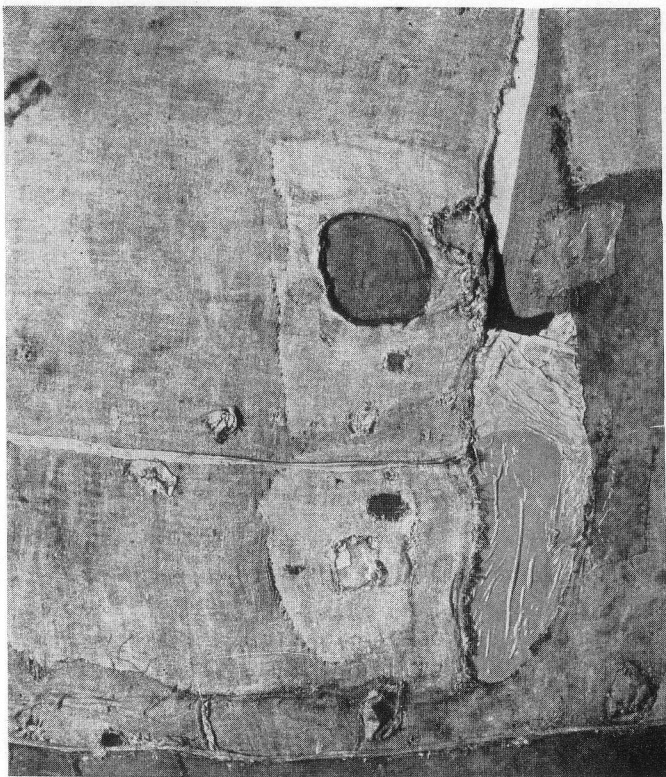
XV Mikuláš Medek Červená Venuše 1959
Kombinovaná technika 100 × 85



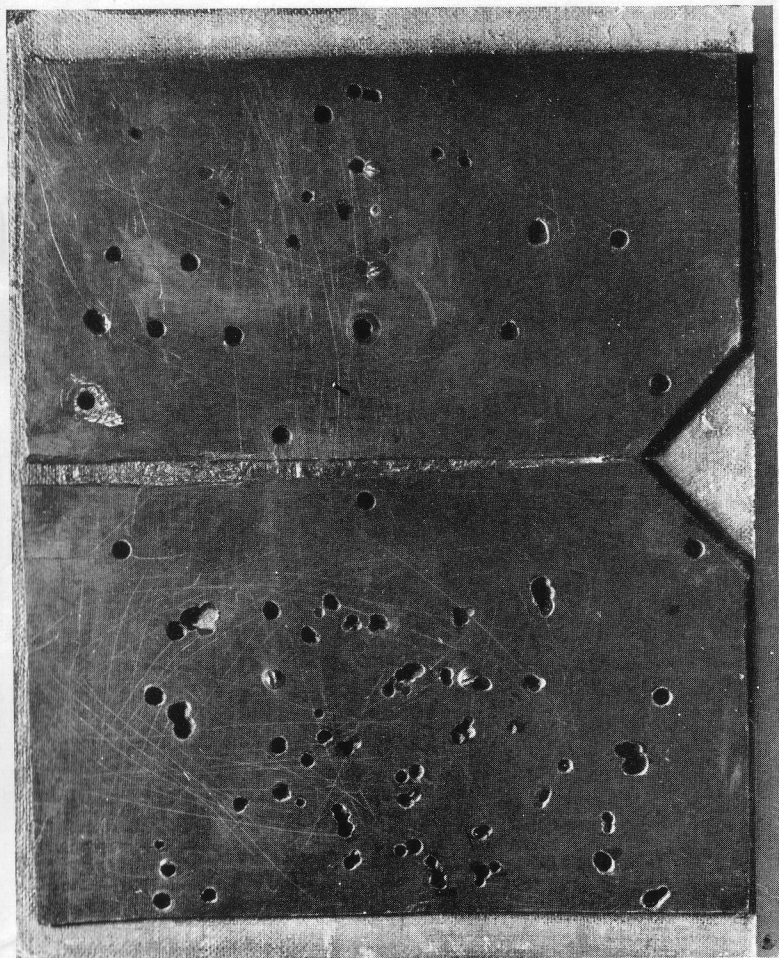
XVI Vladimír Boudník Bez názvu 1960 Strukturální grafika 21 × 38



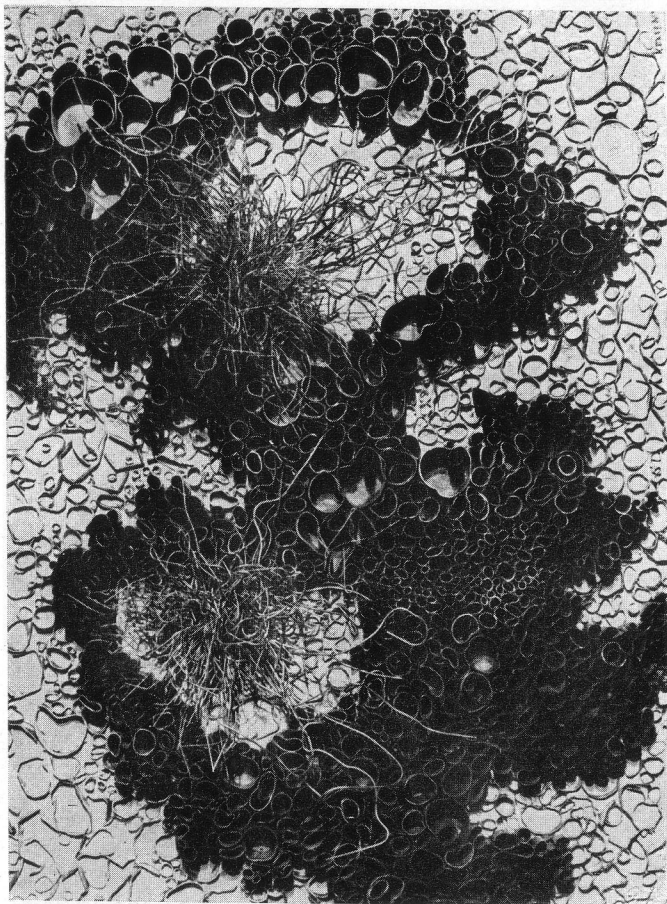
XVII Antoni Tàpies Tři skvrny na šedém prostoru 1959—60 Olej 146 × 89



XVIII Alberto Burri Pycel V 1953
Malba a pytlovina 129,5 × 127



XIX Zbyněk Sekal
Hrud' 1963
Pertinax,
lepenka a železo
30,5 × 40



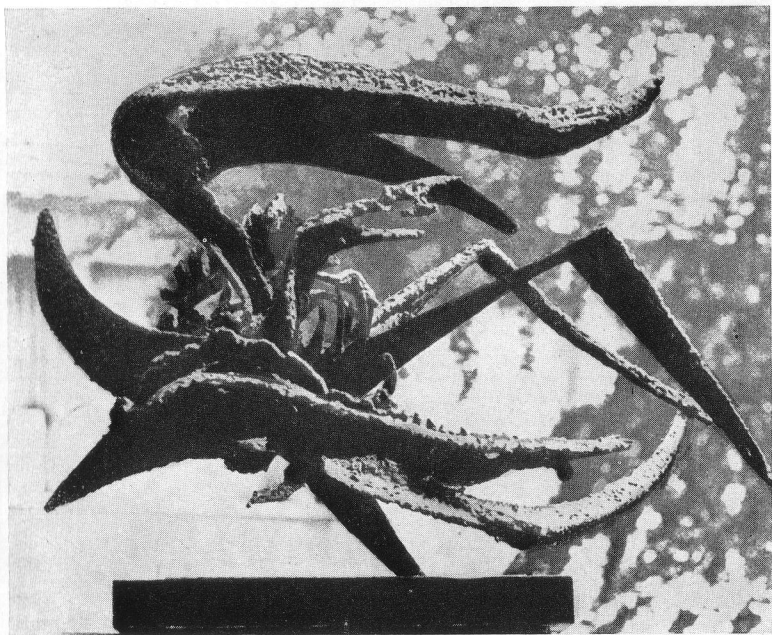
XX Zoltan Kémeny Dvě tempa 1956
Měď a cement 78×118

XXI César Žlutý buick 1961
Slisovaný automobil 151×78×63,5 ▶

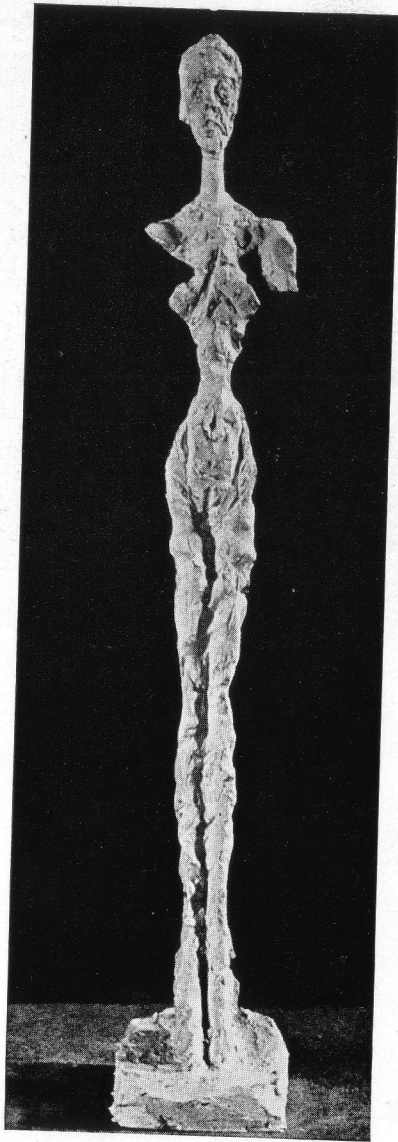




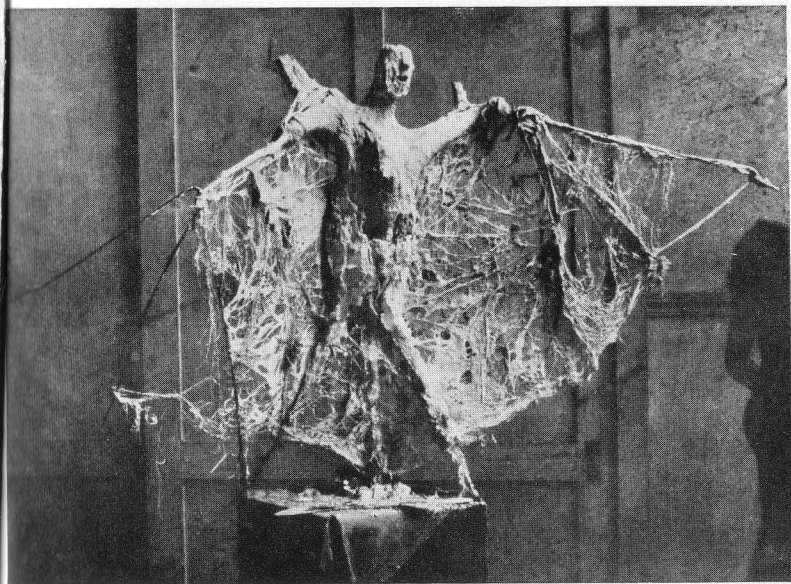
XXII Robert Muller Hranice 1959
Asambláž starého železa V. 106



XXIII Theodor J. Rozsak Pták Ohnivák 1950—51
Slévané a kované železo 71 × 106,5



XXIV
Alberto Giacometti
Stojící žena 1961
Sádra v. 79



XXV Germaine Richierová Netopýr 1947
Bronz Rozměry neudány



XXVI Jean Fautrier Rukojmí VIII 1942—44
Olej, pastel a inkoust 35×27



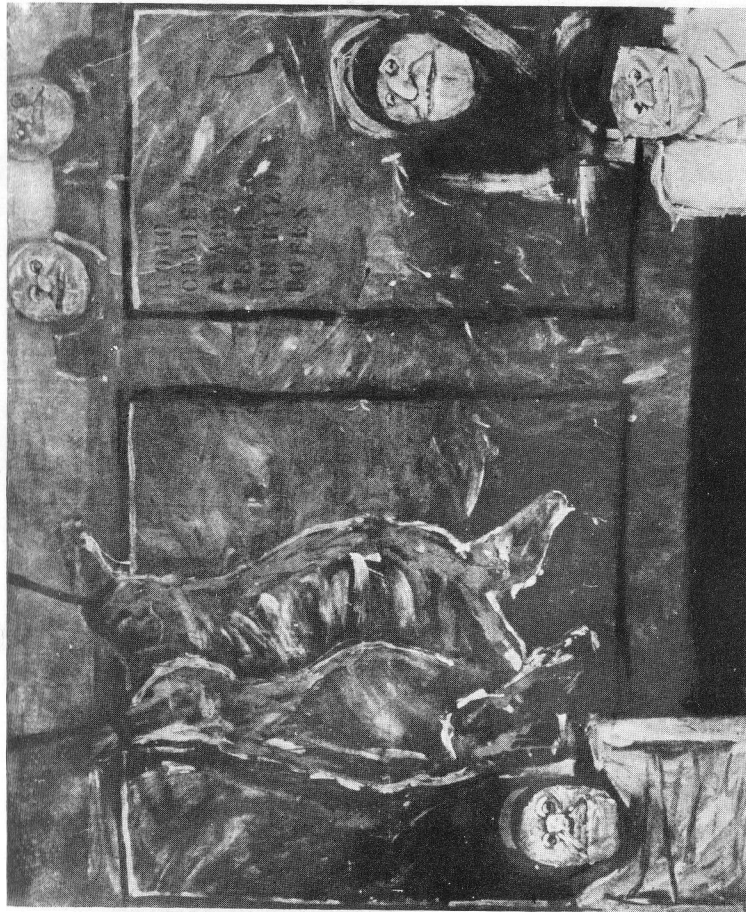
XXVII Karel Appel Žena a dítě 1960
Olej 146×114



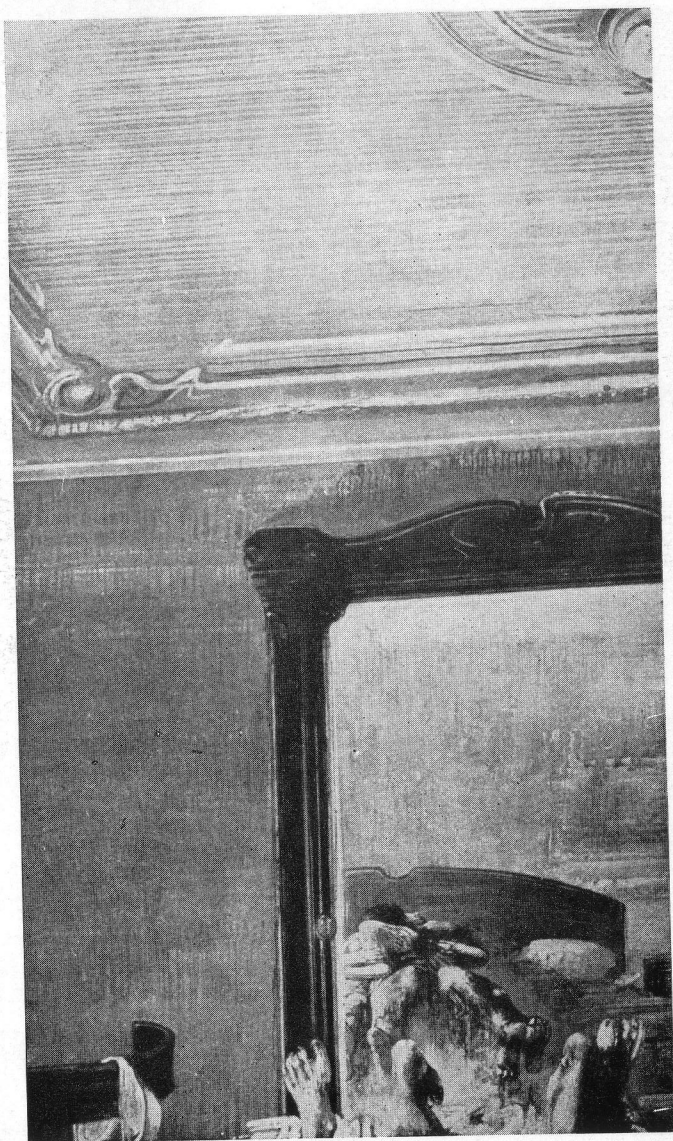
XXVIII Willem de Kooning Žena I 1950—52
Olej 192,5×147,4



XXIX Francis Bacon Dva lidé v místnosti 1959
Olej 195,5×141,5



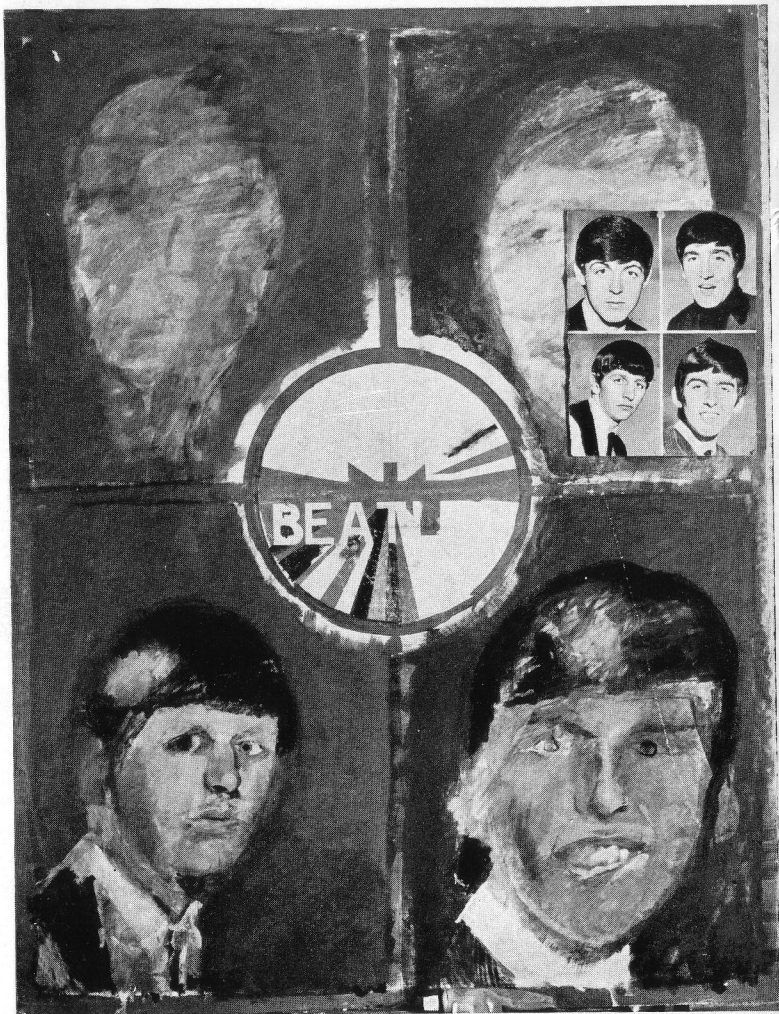
▲ **XXX** Antonio Berni Kosmonaut zdraví Juanita Lagunu, když míjí pláž
ve Flores 1961 Olej a koláž 122 × 205



◀ **XXXII** Leonardo Cremonini Závratě 1964
Olej 116 × 195



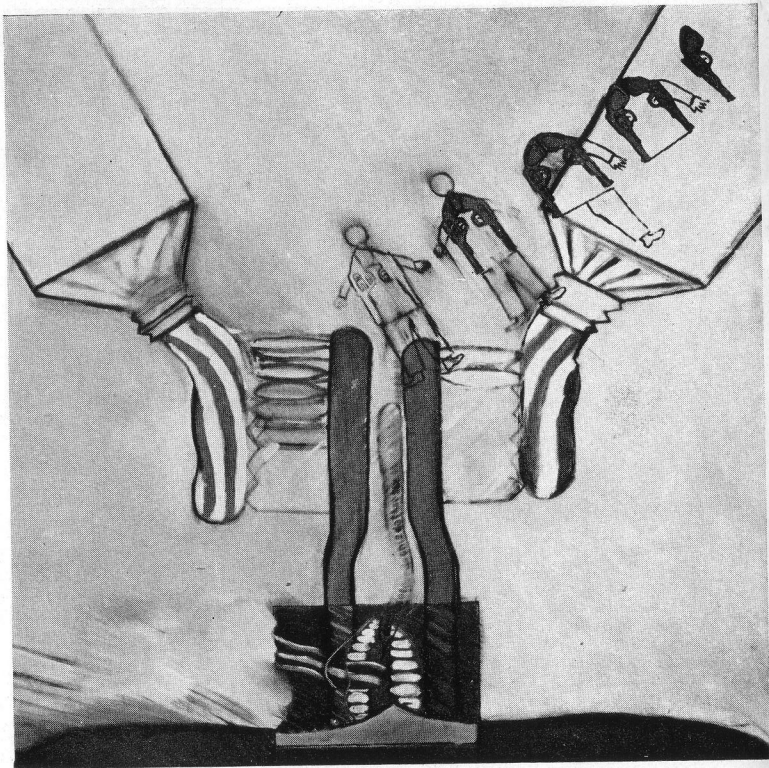
XXXIII Richard Hamilton Interiér 1965
Tisk filmovou šablonou 56 × 71



XXXIV Peter Blake Beatles 1964
Olej 122×92

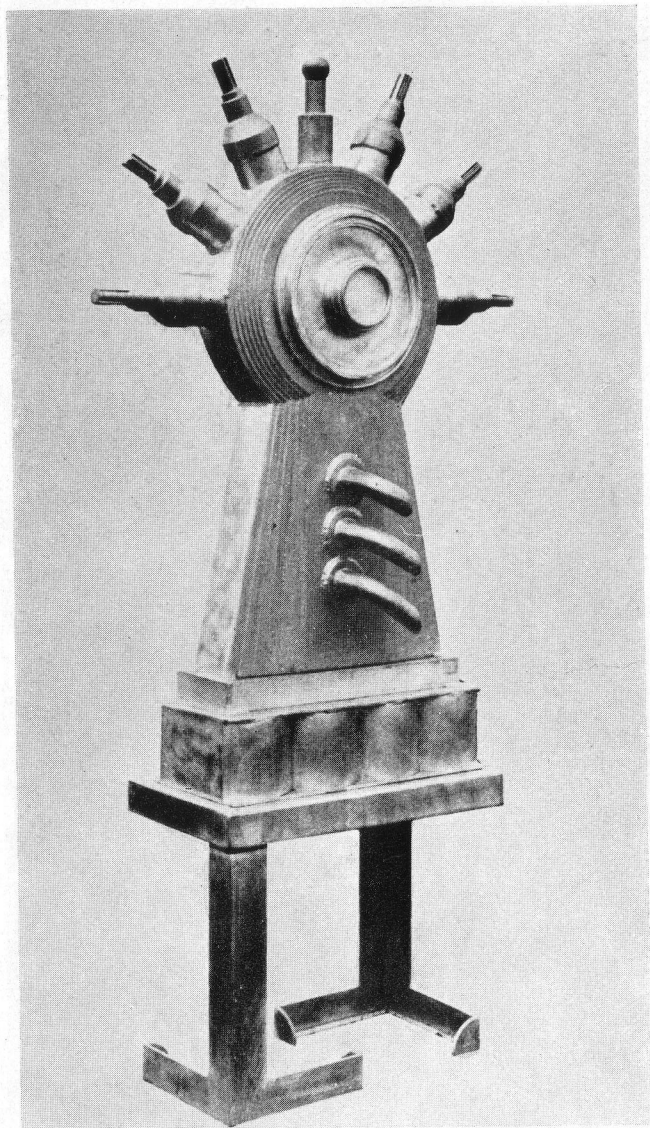


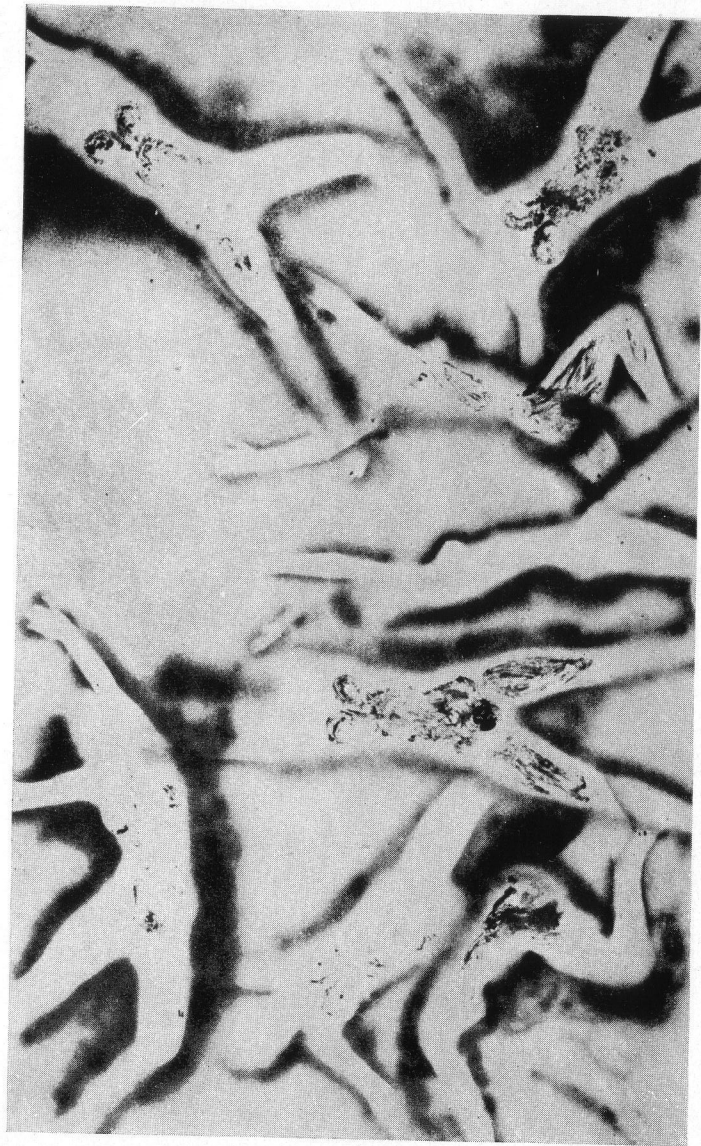
XXXV David Hockney První svatba 1963
Olej 183×213,5



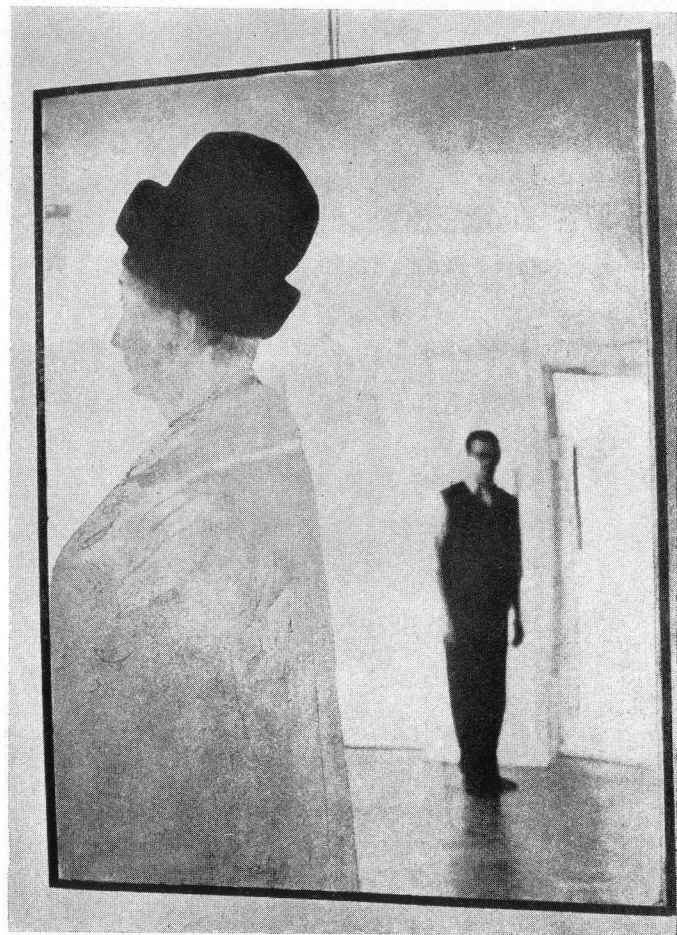
XXXVI Derek Boshier Tak se člověk stává hlubokým 1962
Olej 152,5 × 152,5

XXXVII Eduardo Paolozzi Diana jakožto stroj 1962 ▶
Aluminium 208 × 122 × 130

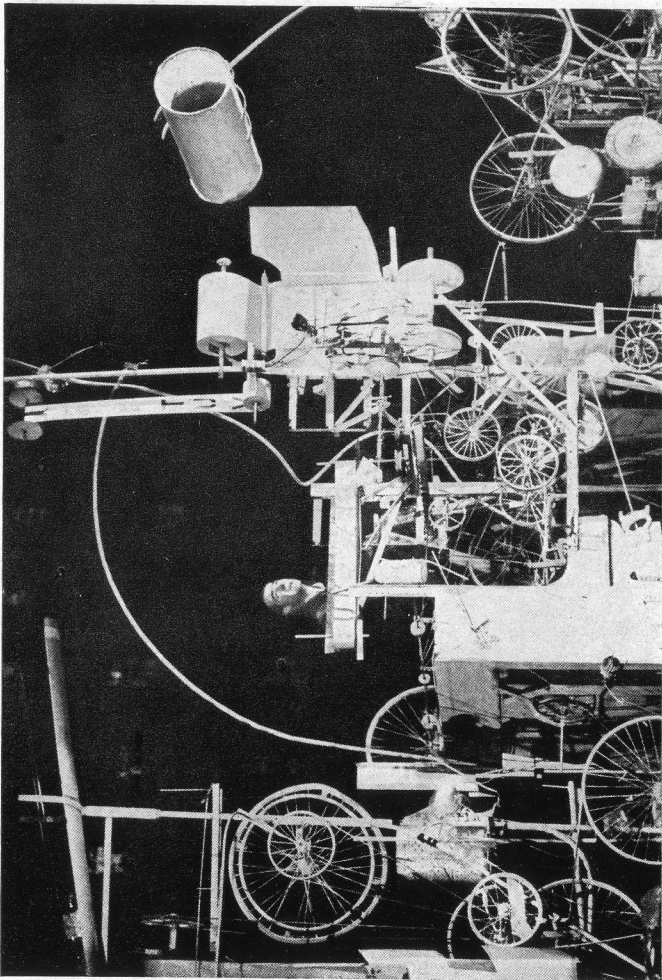




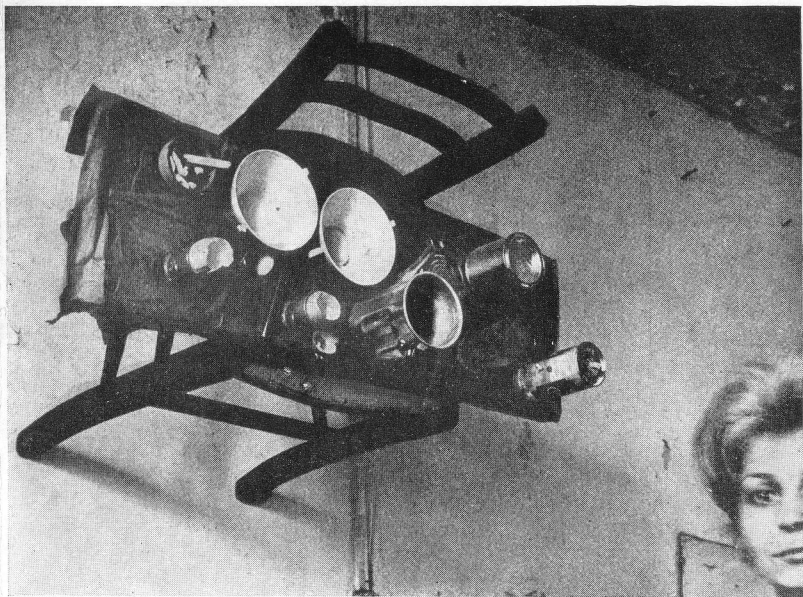
XXXVIII Yves Klein Velký mnohonásobný otisk negativní i pozitivní 1960 246 x 397



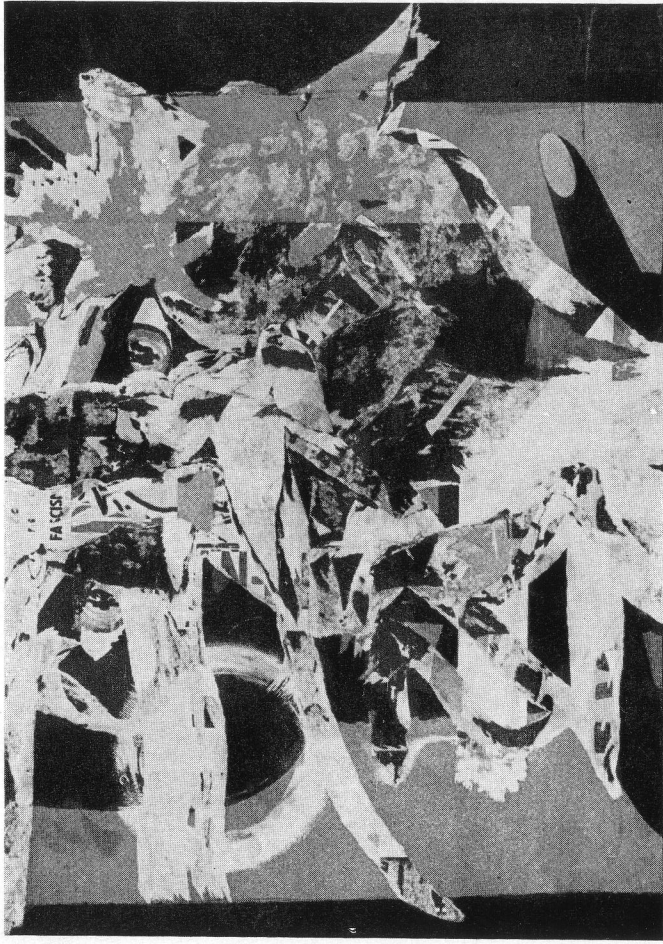
XXXIX Michelangelo Pistoletto Paní Lichtensteinová 1964
Malba na zrcadlícím plechu z nerezavějící oceli Rozměry neudány



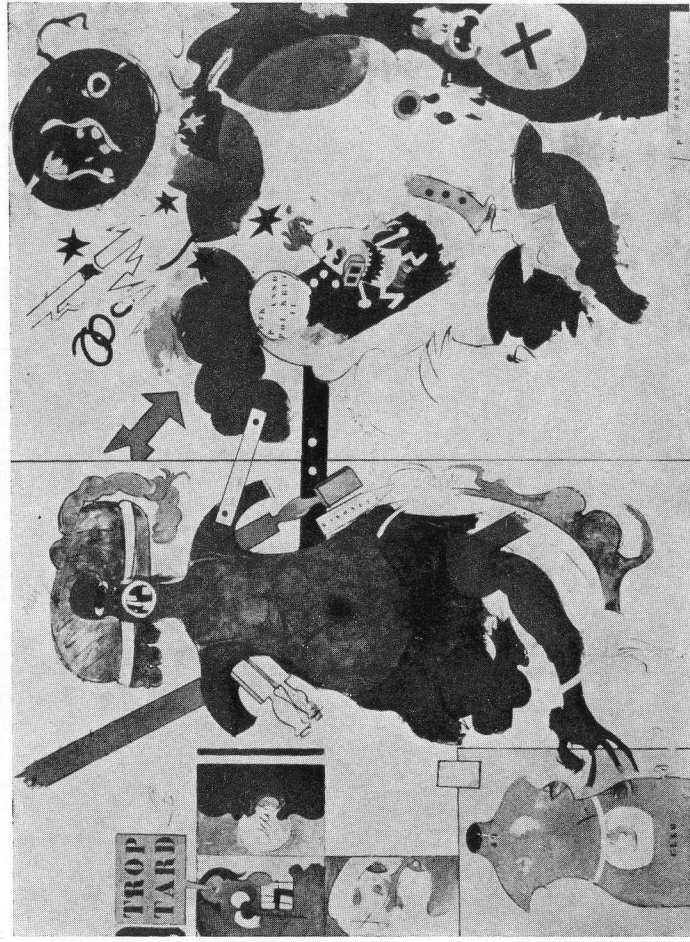
XL Jean Tinguely Poca New Yorku 1960 Mobilní plastika



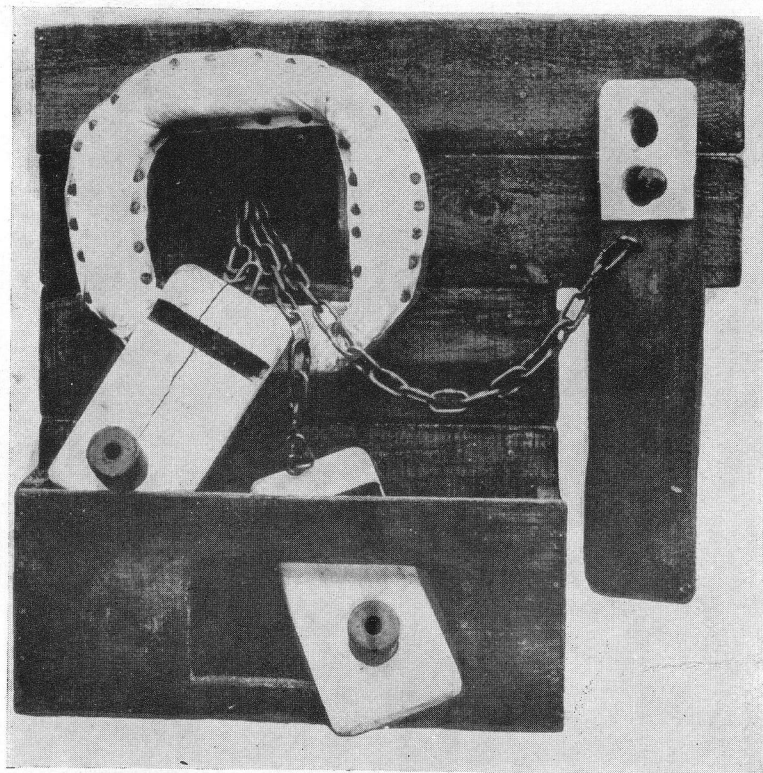
XLI Daniel Spoerri Kiščina snídaně 1960
Asambláž



XLII Raymond Hains Rozdrásaný plakát 1962 68×129

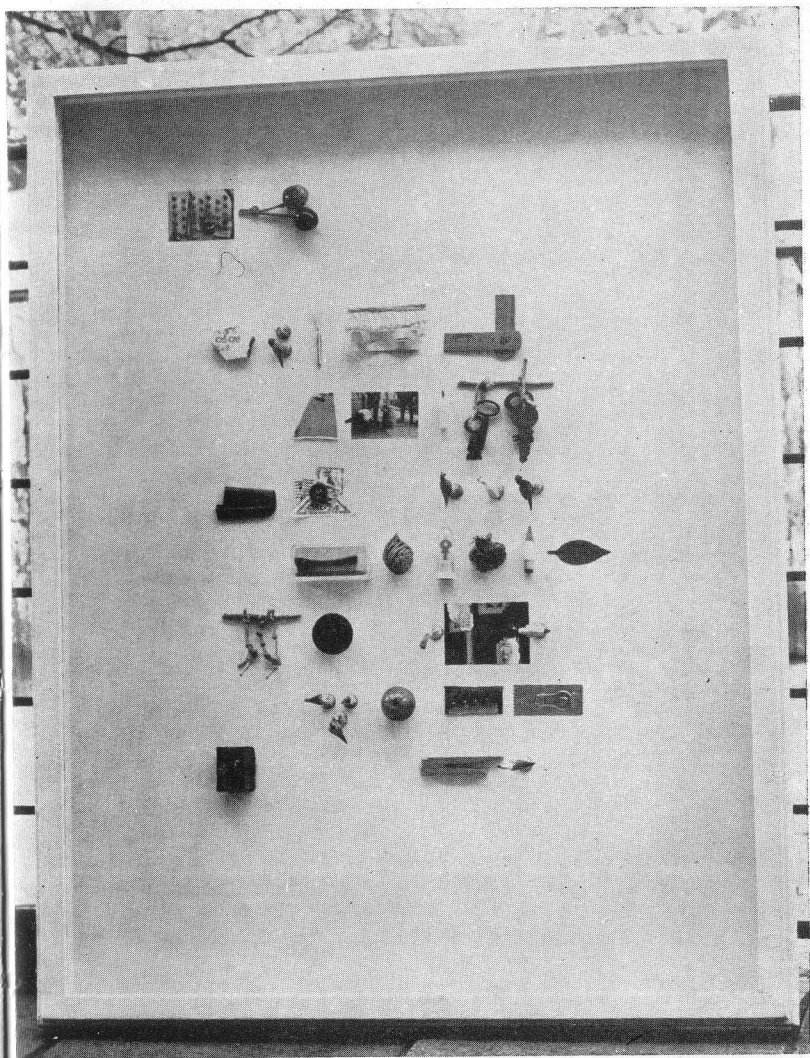
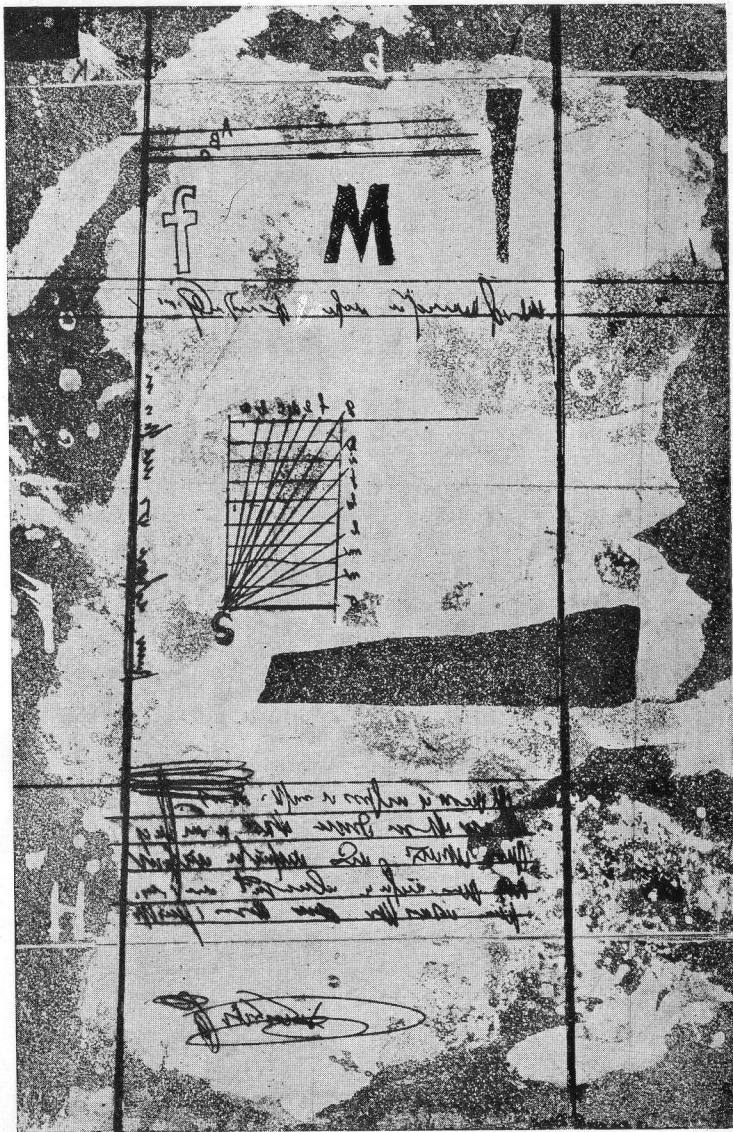


XLIII Hervé Téliemaque Rodinná podobizna 1962 195×260



XLV Mark Brusse Mořský reliéf 1964
Různé materiály 70 × 70

XLIV Martial Raysse Francie I 1964—65
Rozměry neudány



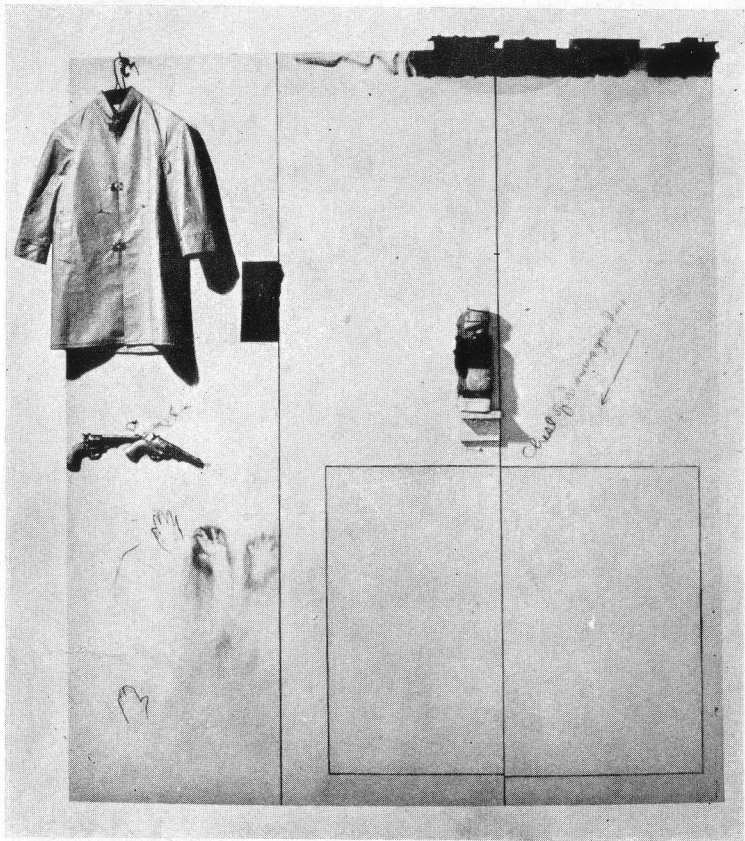
XLVII Jiří Kolář Ptačí sněm Předmětná báseň 1963—64
Různé předměty v zasklené skříňce 80×60

XLVI Jiří Balcar Dekret 1959
Suchá jehla 24,5×15,2

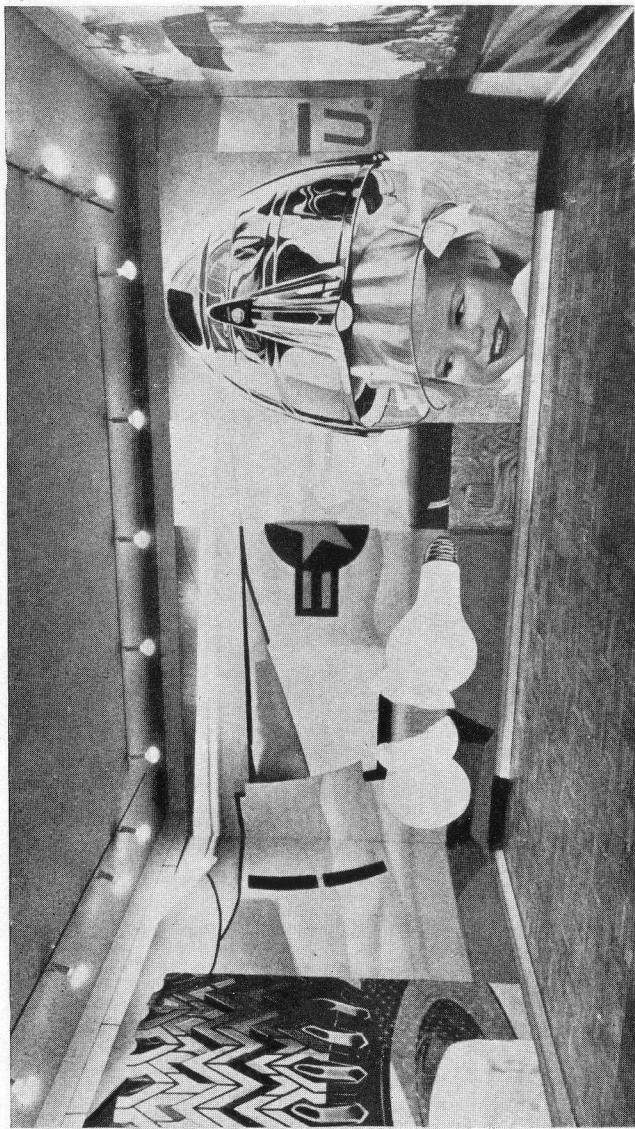


XLIX Jasper Johns Terč se čtyřmi tvářemi 1955
Enkaustika, novinový papír, dřevo, sádrové odlitky 76×66

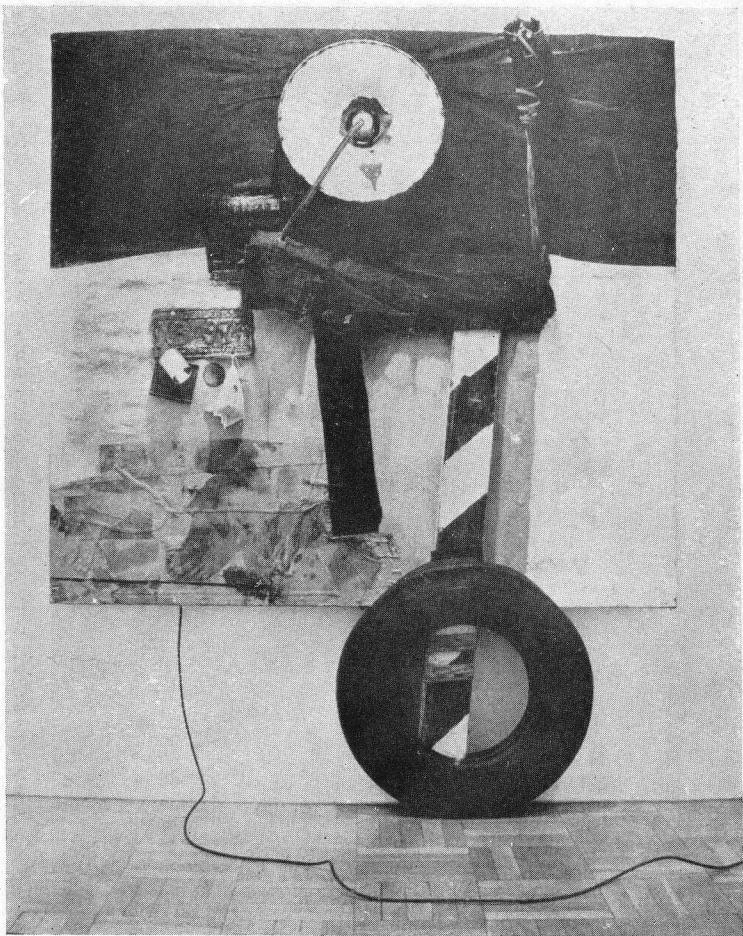
XLVIII Věra Janoušková Barevný smalt 1965
Asambláž smaltovaných plechů v. 98



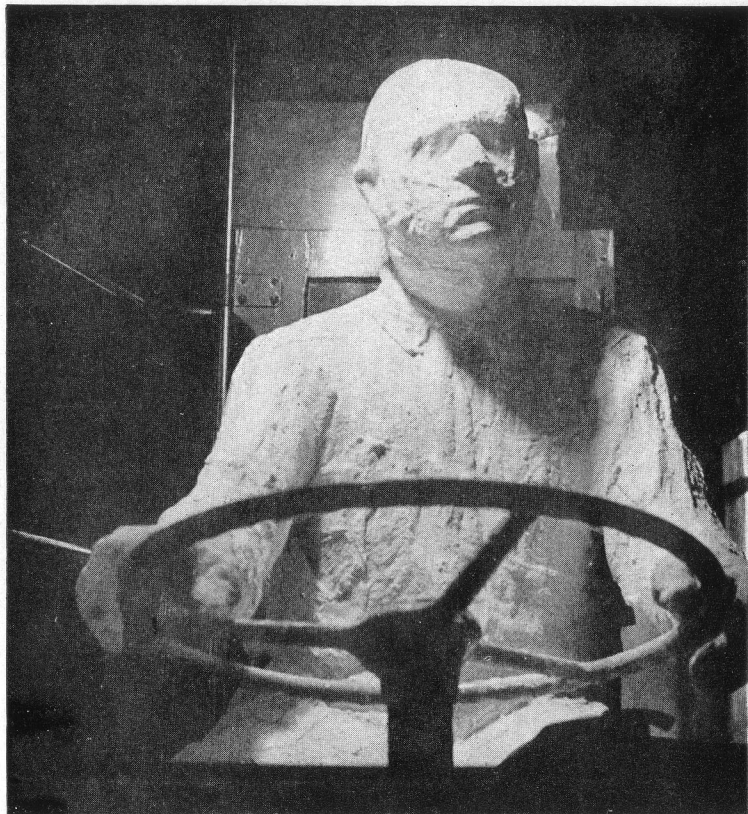
L Jím Dine Tři desky s náčrtem dětského pokoje 1962
Olejová malba a assembláž 213×193



L1 James Rosenquist Bombardovací trybkáč F-111 1965 Malba svítícími barvami na plátně a aluminu 300×259 Část díla



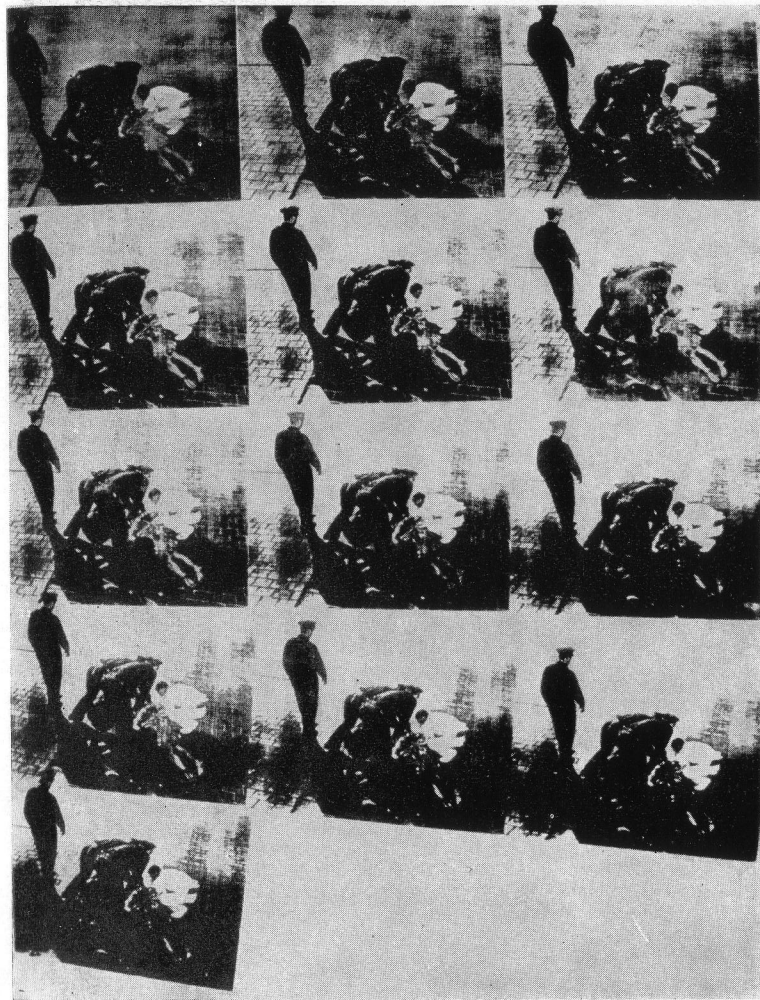
LII Robert Rauschenberg První skok z lodi 1961
Asambláž a malba 226×183



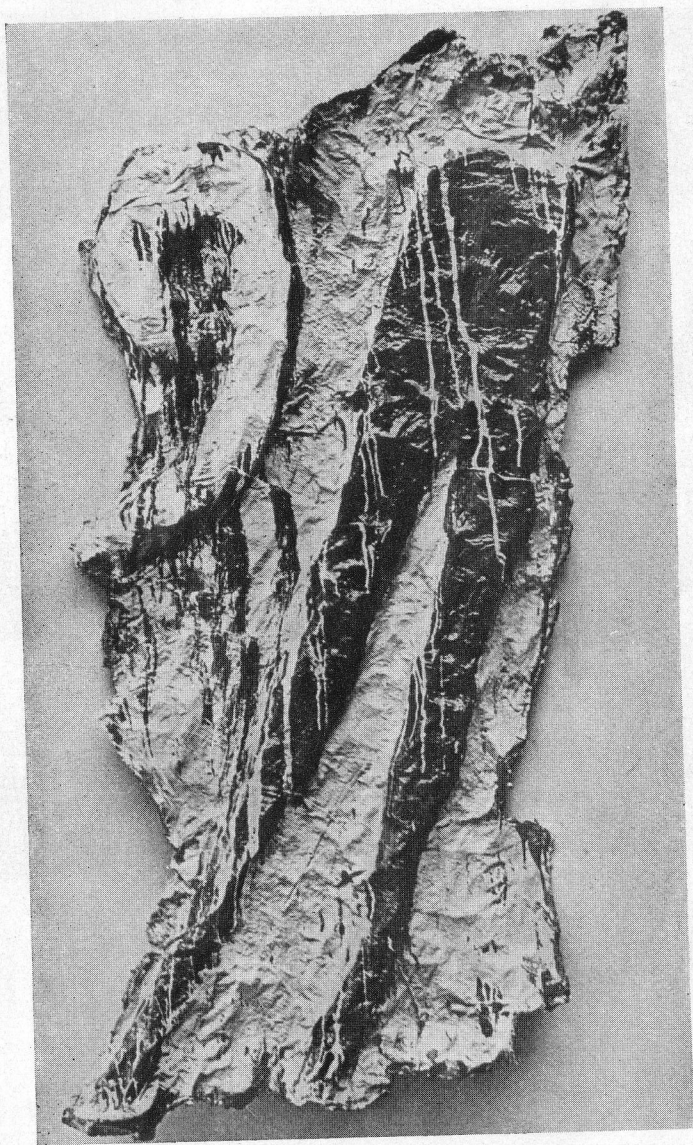
LIII George Segal Řidič autobusu
Sádra, dřevo, kov 213×193×137



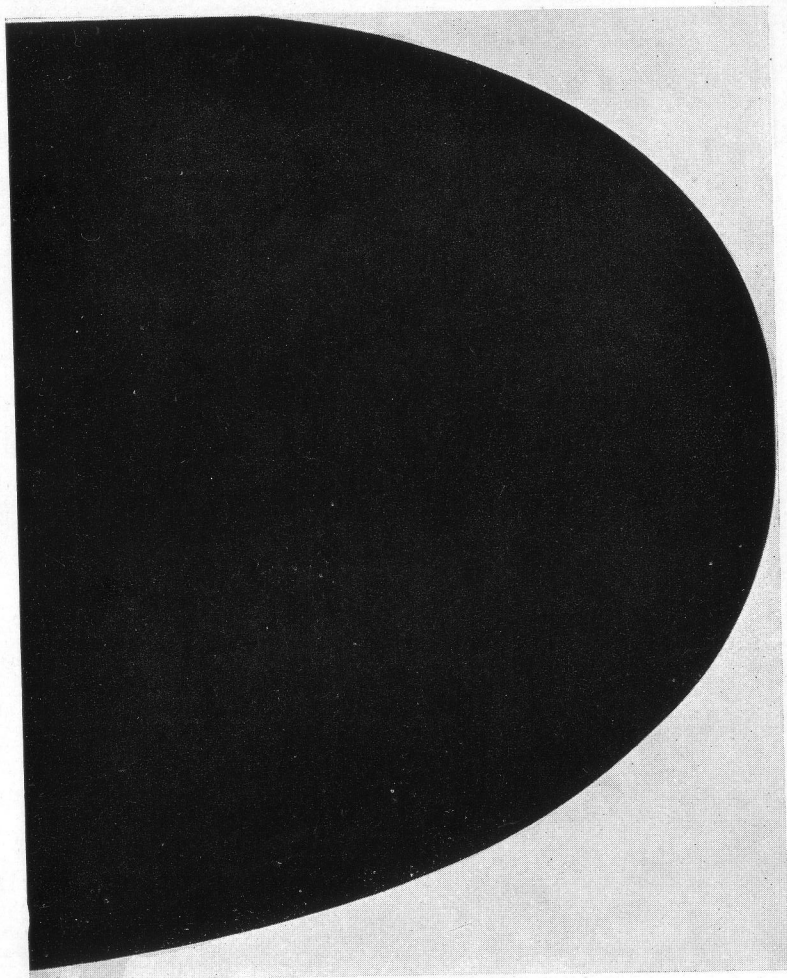
LIV Roy Lichtenstein Beznaděje 1963
Materiál ani rozměry neudány



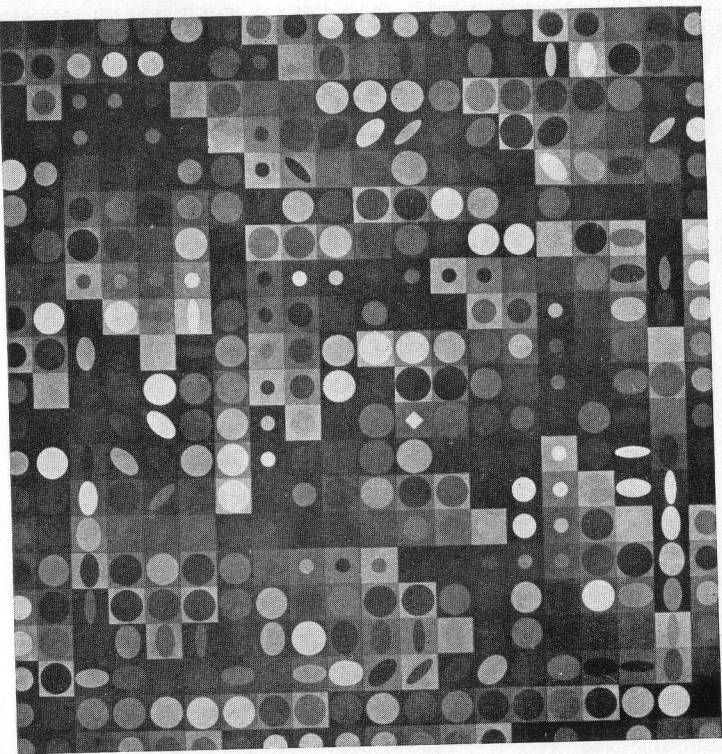
LV Andy Warhol Bellevue 1964
Tisk filmovou šablonou Rozměry neudány



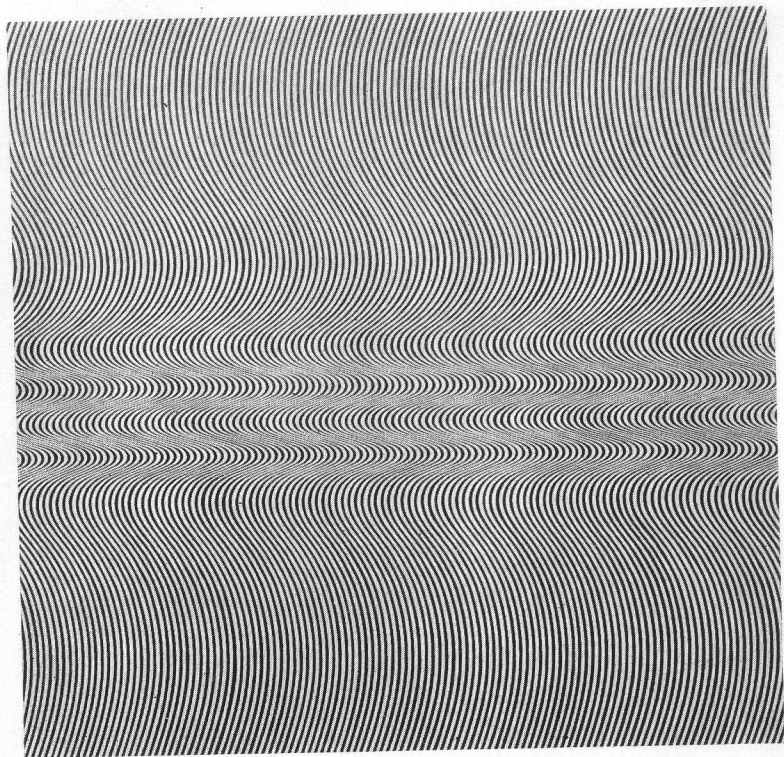
LVI Claes Oldenburg Červené punčochové kalhoty 1961
Malba lakem na sádře 177 × 87



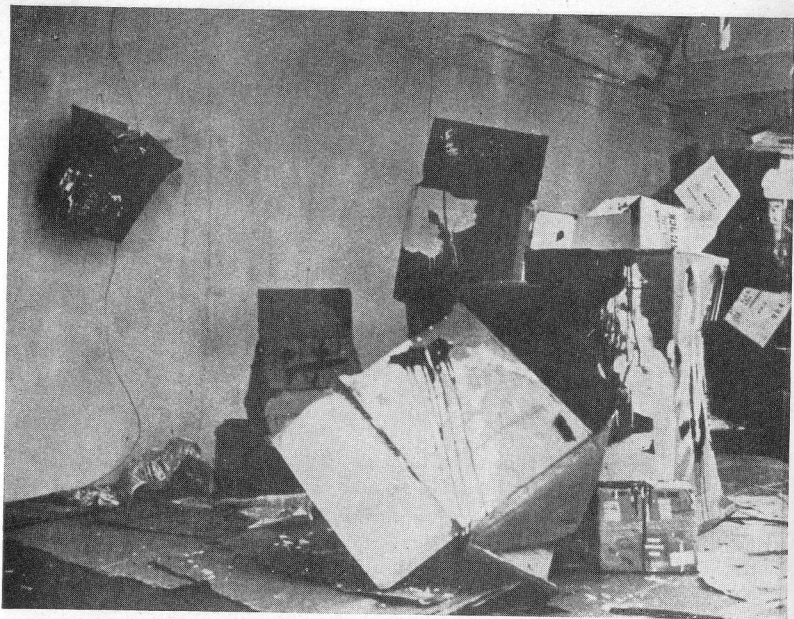
LVII Ellsworth Kelly Černá a bílá 1962
106,5 × 86



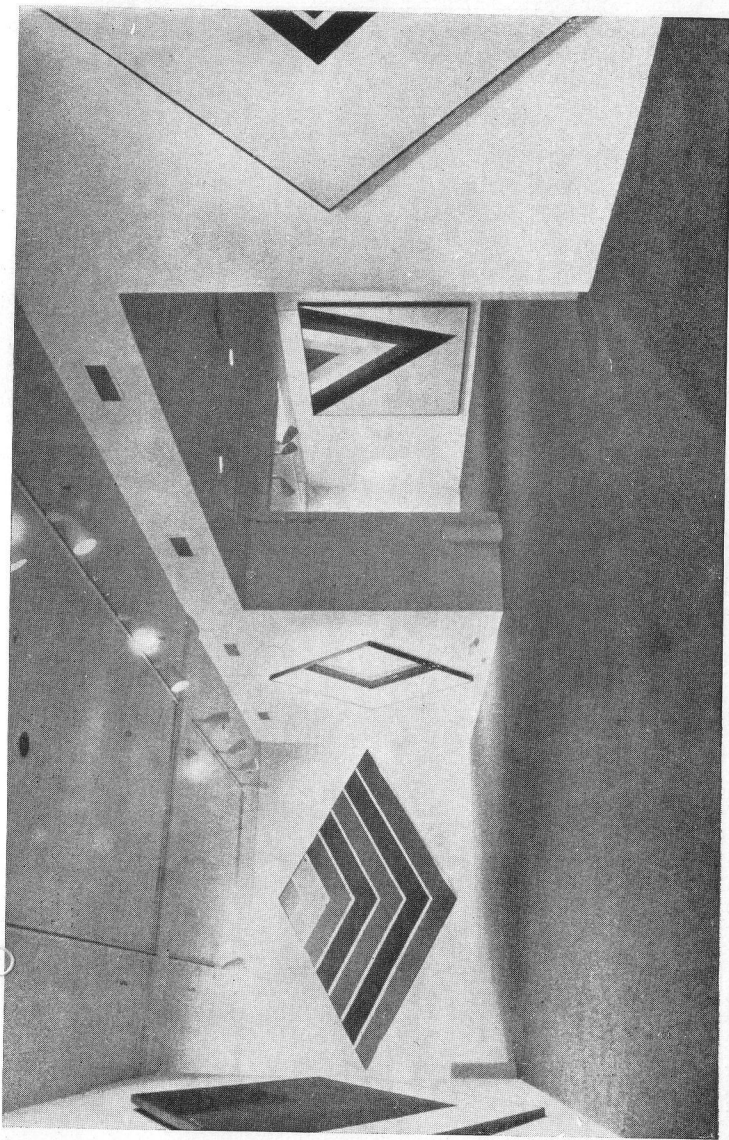
LVIII Victor Vasarely Orion MC 1963
Koláž 210×200



LIX Barbara Riley Proud 1964
Malba emulzí 148×149,5



LX Allan Kaprow Skladiště 1960
Environment



LXI Kenneth Noland Výstava v galerii A. Emmericha v New Yorku 1965

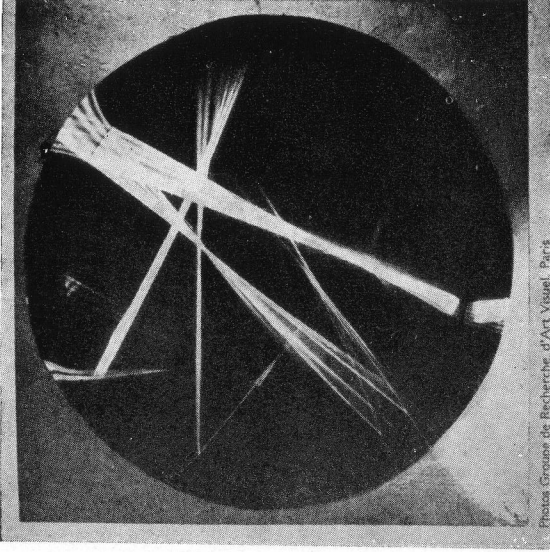
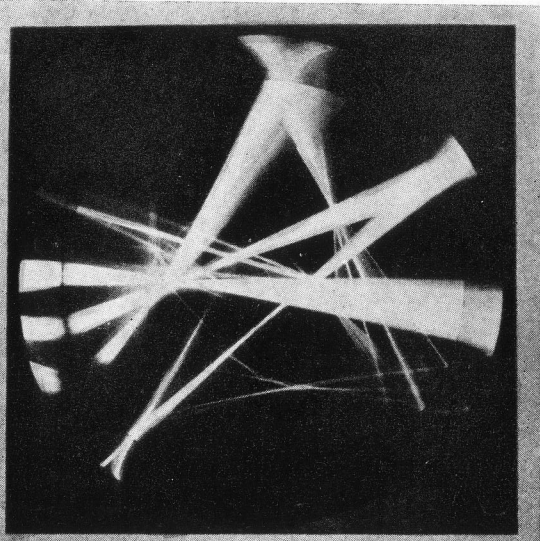


Photo: Grouais de Recherche: L'Art Visuel, Paris

LXII Julio Le Parc. Souvislé nestálé světlo. 1962

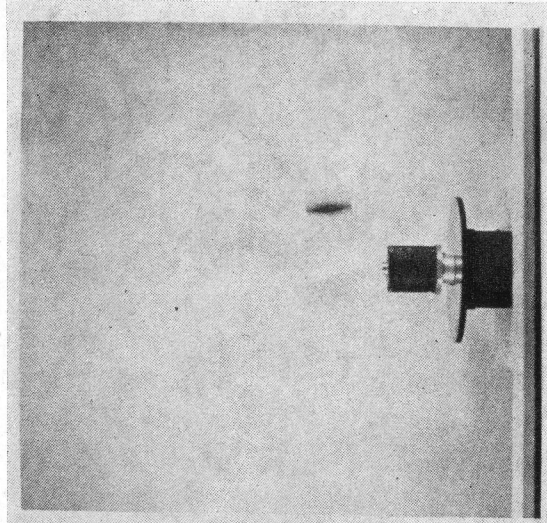
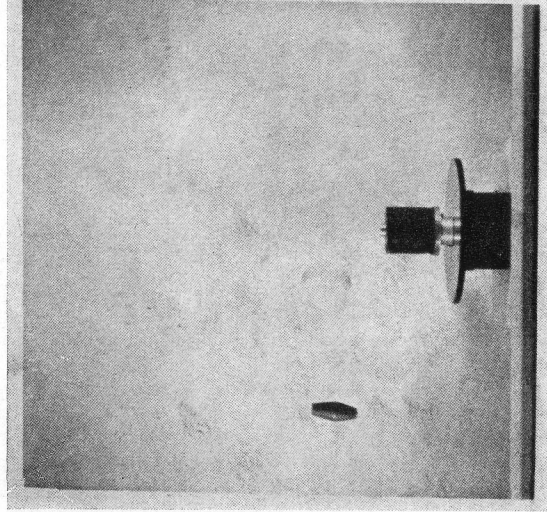
Zařízení se žárovkou, výměnnými mřížkami a volně zavěšenými kovovými lamelami, které se teplem žárovky dostávají do pomalého pohybu, vrhá proměnlivé obrazy na natřené desku uzavřené do válcového orámování. Snímek dvou fází. Průměr desky 110,5, hloubka válce 38

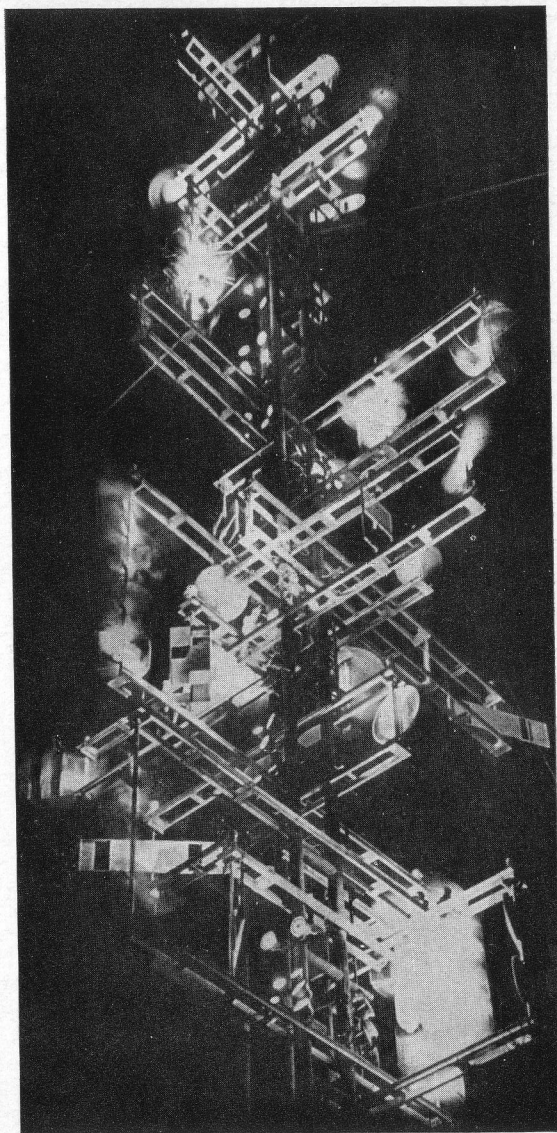


XLIII

Takis. Magnetická plastika

Fotografie dvou fází. Elektromagnet v. 26,8; zavěšené předměty z bílé natřené korku a z černé natřené dřeva s magnety uvnitř jsou v neustálém a nepředvídatelném pohybu, způsobovaném interakcí magnetického a gravitačního pole





LXIV Nicolas Schöffer Kybernetická věž v Lutychu 1961
Fotografie části věže v noci V. 52 m

Seznam vyobrazení

Vyobrazení v textu

- Wols (46)
- Bryen (52)
- Dubuffet (68)
- Paolozzi (88)
- Kelly (108)
- Michaux (140)
- Saura (170)

Vyobrazení na přílohách

- I Wols Hnízda 1948
- II Henri Michaux Meskalinová kresba 1961
- III Hans Hartung T 1961 — H 48
- IV Jean Dubuffet Dveře a býlí 1957
- V Jean Dubuffet Dar vousů 1959
- VI Georges Mathieu maluje obraz „Bitva u Itakarty“
v Tokyu 1957
- VII Jackson Pollock při práci
- VIII Jackson Pollock Číslo 14 1951
- IX Arshile Gorky Deník svůdcův 1945
- X Mark Tobey Buď vítán, hrdino 1935
- XI Mark Tobey Svět 1959
- XII Robert Motherwell Elegie nad španělskou
republikou LXX 1961
- XIII Mark Rothko Číslo 8 1960
- XIV François Stahly Boj ptáků Okolo 1960
- XV Mikuláš Medek Červená Venuše 1959
- XVI Vladimír Boudník Bez názvu 1960
- XVII Antoni Tàpies Tři skvrny na šedém prostoru
1959—60
- XVIII Alberto Burri Pytel V 1953

- XIX Zbyněk Sekal Hrud' 1963
 XX Zoltan Kémeny Dvě tempa 1956
 XXI César Žlutý buick 1961
 XXII Robert Muller Hranice 1959
 XXIII Theodor J. Rozsak Pták Ohnivák 1950—51
 XXIV Alberto Giacometti Stojící žena 1961
 XXV Germaine Richierová Netopýr 1947
 XXVI Jean Fautrier Rukojmí VIII 1942—44
 XXVII Karel Appel Žena a dítě 1960
 XXVIII Willem de Kooning Žena I 1950—52
 XXIX Francis Bacon Dva lidé v místnosti 1959
 XXX Antonio Berni Kosmonaut zdraví Juanita Lagunu, když miji pláž ve Flores 1961
 XXXI Antonio Ségui Velké řeznictví 1963
 XXXII Leonardo Cremonini Závratě 1964
 XXXIII Richard Hamilton Interiér 1965
 XXXIV Peter Blake Beatles 1964
 XXXV David Hockney První svatba 1963
 XXXVI Derek Boshier Tak se člověk stává hlubokým 1962
 XXXVII Eduardo Paolozzi Diana jakožto stroj 1962
 XXXVIII Yves Klein Velký mnohonásobný otisk negativní i pozitivní 1960
 XXXIX Michelangelo Pistoletto Paní Lichtensteinová 1964
 XL Jean Tinguely Pocta New Yorku 1960
 XLI Daniel Spoerri Kliščina snídaně 1960
 XLII Raymond Hains Rozdrásaný plakát 1962
 XLIII Hervé Télémaque Rodinná podobizna 1962
 XLIV Martial Raysse Francie I 1964—65
 XLV Mark Brusse Mošský reliéf 1964
 XLVI Jiří Balcar Dekret 1959
 XLVII Jiří Kolář Ptačí sněm Předmětná báseň 1963—64
 XLVIII Věra Janoušková Barevný smalt 1965
 XLIX Jasper Johns Terč se čtyřmi tvářemi 1955
 L Jim Dine Tři desky s náčrtem dětského pokoje 1962
 LI James Rosenquist Bombardovací tryskáč F-111 1965
 LII Robert Rauschenberg První skok z lodi 1961
 LIII George Segal Řidič autobusu
 LIV Roy Lichtenstein Beznaděje 1963

- LV Andy Warhol Bellevue 1964
 LVI Claes Oldenburg Červené punčochové kalhoty 1961
 LVII Ellsworth Kelly Černá a bílá 1962
 LVIII Victor Vasarely Orion MC 1963
 LIX Barbara Riley Proud 1964
 LX Allan Kaprow Skladiště 1960
 LXI Kenneth Noland Výstava v galerii A. Emmericha v New Yorku 1965
 LXII Julio Le Parc Souvislé nestálé světlo 1962
 LXIII Takis Magnetická plastika
 LXIV Nicolas Schöffer Kybernetická věž v Lutychu 1961

Na přebalu

- Věra Janoušková Postava v reliéfu 1965
 Jiří Balcar Plán dopravy 1965



Obsah

| | |
|---|-----|
| <i>Scénu meziválečné avantgardy ovládaly...</i> | 5 |
| Obhajoba kritiky | 47 |
| Co to je abstrakce | 53 |
| Jiné umění | 69 |
| Umění a skutečnost | 89 |
| Paříž 1964 | 109 |
| Moskva 1965 | 141 |
| <i>Říká se, že žijeme v optickém věku...</i> | 171 |
| Poznámka | 183 |
| Jmenný rejstřík | 185 |
| Seznam vyobrazení | 261 |



Edice Orientace

Svazek 4

Jindřich Chalupecký

UMĚNÍ DNES



Přebal Jaroslava Fišera. Grafická úprava Františka Němce. Vydalo Nakladatelství československých výtvarných umělců jako svou 204. publikaci. Technický redaktor Jan Procházka. Odpovědný redaktor Antonín Hartmann.

Z nové sazby písmem Gill vytiskla Polygrafia 3, štočky vyrobila Polygrafia 1, n. p., v Praze. 204 stran textové části a 64 stran obrazových příloh. 64 vyobrazení. Formát papíru 86x122 cm, druh 80 gramů. AA 13,11, VA 13,90. 5%. D-14*60149. Vyšlo v Praze 1966. Náklad 3000 výtisků. Vydání první.