

Klademe-li si otázku, do jaké míry je současné umění (v příkladech, které jsme zvolili jako reprezentativní) schopno využít oně stránky hereckého paradoxu, kterým je podle Šafaříka tělesná zakotvenost, nepřekročitelná pro stroj, zjišťujeme, že bytí stroje zasahuje právě tam, kde se současné umění opírá o tělo a jeho funkce – buď zaměňuje pravdu za skutečnost, nebo se orientuje mediálností, která umožňuje funkcionální prostupnost a zapojenost do fungování. Snažili jsme se ukázat, v jakých oblastech současného umění strojovost prostoupila hlouběji, než Šafařík připouští.

Současné umění technickému funkcionalismu podléhá, místo věci zná jen objekt, popřípadě jenom médium, tedy: všechno je stejné. Objekt nemůže založit trvalost světa, ani ke světu nepoukazuje, ani se svět v něm nezrcadlí. Lze v něm zahlédnout jenom rozvrhující subjektivitu.

Zda svět zmizel, zda jeho trvalost je chimérou, zda jdeme vstříc novému věku nebo záhubě, je sice otázka základní, ale ne proto, abychom věděli, jak se vzhledem k budoucímu konci zachovat, nýbrž abychom uviděli, že navzdory konci je podstatné, jak se především zachovat k počátku, k původu, zda svému původu zůstaneme věrni a nebudeme hledět se jenom za každou cenu zachránit.

Svébytné se sice má sebe vzdát ve službě jinému, ale zároveň, podle Šafaříka, nemůže sebe ztratit zcela. Viděli jsme, že může. Naděje je jen ve věrnosti, věrnost je možná i v beznaději. A herecký paradox nutno spatřit v jeho původu jako paradox: skutečně, a přesto doopravdy!

1976, 1981



Karla Milera znám od roku 1970, tři roky (tj. v r. 1977) sleduji jeho pokusy o umění akce. Dva roky znám Jana Mlčocha a Petra Štemberu; seznámil jsem se s nimi jednoho večera, o kterém bude ještě řeč.

Od počátku jsem se snažil neklást autorům otázky typu: „Co to vlastně děláte? Jaký to má smysl?“ Odpověď, která by přišla z vnějšku, tj. od někoho jiného, mi nestačila. Snažil jsem se odpovědět sám.

Zdál se mi podstatný způsob, jímž díla byla předkládána. Obvykle jsem obdržel takové referáty: „Tam a tam jsem si přinesl to a to, a pak jsem s tím dělal to a to.“ (Po nějakém čase jsem si mohl prohlédnout i fotografickou dokumentaci.) Taková zpráva se příliš neliší od vyprávění přítele, který navštívil svou dívku, pekl s ní maso, které pak společně snědli. A přece tu je rozdíl. V přítelově vyprávění o návštěvě mi vše připadá samozřejmé, chápu je jako pokračování jejich vztahu, a jestliže se divím, že přítel svou dívku včera navštívil, protože vím, že se předevčírem nepohodli, pak je to údiv, který patří do souvislosti všedního dne – podívám se a nic víc, na nejvyšším svém údivem požádám o vysvětlení.

Jinak je tomu, když mi jeden z autorů vypráví, že zabalil do papíru na zemi smetlí nebo že mazal chleba máslem. Cožpak bych někomu vyprávěl, že jsem vystoupil na horu za špatného počasí? Takovéto činnosti buď konstatuji jako průvodní jev něčeho důležitějšího: „Právě jsem si mazal chleba máslem a vtom...“ anebo vyprávím, abych zdůraznil, že jsem dělal něco jiného než obvykle. O výstupu na horu v lehkém oděvu za chladného počasí budu hovořit jako o „zážitku“ způsobeném mou „neznalostí“ hor, proměnlivostí počasí, ale právě tak mohlo jít o sázku nebo o záchranu člověka.

Obvykle je vyprávění přímo nebo nepřímě zodpovídáním otázky PROČ? 1. Jednak dávám odpověď na otázku, PROČ to vyprávím, 2. jednak říkám, PROČ jsem dělal to a to. Uvedení autoři mi však vyprávěli podobné příběhy a odpověď PROČ neposkytli, PROČ jako by se vytratilo.

Byly mi tedy vyprávěny události, které nejsou srozumitelné z obvyklých intersubjektivních souvislostí. Cítil jsem, že je zde současně řečeno něco o autorovi, ale také jsem cítil, že toto soukromé mně jako divákovi být předkládáno nechce a že nemám právo se na ně ptát, a že pokud chci zůstat u toho, co je mi vyprávěno, nesmím utéci k tomu, kdo mi to vypráví.

Typické pro ona vyprávění tedy je, že neodůvodňují, jen vyprávějí. Je-li vyprávění zapsáno, vypadá např. takto:

Jan Mlčoch
Výstup na horu Kotel
26. dubna 1974

*Vystoupil jsem sám na horu Kotel
za špatného počasí, za větru a mlhy.
Cestou jsem fotografoval.*



Text neobjasňuje, co autor zamýšlel, popisuje jen to, co se stalo. Jeli-kož zde není žádné PROCĚ a PROTOŽE, je nám to, co se přihodilo, předvedeno jako to, *co se přihodilo* (samo), co nebylo způsobeno.

Kdykoliv nám někdo *takto* řekne: „Vzal jsem konvici, uvařil a nalil čaj,“ budeme žasnout, že to udělal. To není jenom vytržení ze souvislosti, to není ozvláštnění; z běžného nalévání se zde nestává něco jiného, „zvláštního“, nýbrž *nalévá se*. V běžném počínání se nenalévá. Jestliže Mlčoch řekl, že vystoupil na horu a cestou fotografoval, liší se od turisty tím, že nedělal nic víc. Ani se nekochal přírodou, nehleděl na západ slunce, nerekreoval se ani neotužoval.

Trvalo mi celé dva roky, než jsem porozuměl tomu zvláštnímu rázu vyprávění. Právě před dvěma lety jsem se díky své přednášce o výkladu snů¹ seznámil prostřednictvím Karla Milera s Janem Mlčochem a Petrem Štemberou.

II.

K prvnímu setkání došlo brzy po zmíněné přednášce. Autoři mne požádali, zda bych jejich počínání nevyložil jako sen. Proč vůbec mohli s takovým návrhem přijít, pochopí ten, kdo se setkal s výkladem snů, jak ho provádí Medard Boss.² Od všeobecně „známého“ výkladu Freudova se liší tím, že sen nechápe jako symbol v zástupném smyslu. Jedna věc zde nezastupuje druhou, nýbrž z toho, *co a jak se zdá*, je možno spatřit, čemu je snící otevřen, jakými možnostmi je konstituován jeho svět. Aby se ale k takovému závěru mohlo dospět, je nejprve nutno vědět, co činí tu věc, se kterou se snící setkává, právě tím, čím je. Boss nazývá toto přípravné odhalování smyslu věci odkrýváním ontologického fenoménu. Znamená to nalézt věcně podstatné poukazy tak, jak je odkrývá ve svých analýzách Martin Heidegger.

¹ Čtyři přednášky z fenomenologické psychologie a psychoterapie, Praha 1975, nyní in: *Fenomenologické psychologie*, Praha 2008.

² M. Boss, *Der Traum und seine Auslegung*, Bern 1975.

Při onom prvním setkání mi Jan Mlčoch nabídl na „rozcvičení“ k výkladu svůj sen:

Jsem na půdě rozsáhlé budovy, může to být statek nebo zámek; přišel jsem na ni dobrovolně se dvěma muži. Přinesli jsme lana a ještě nějaké věci. Půda je plná prachu, různých drátů a krabic, jako by ji právě opustili řemeslníci. Oba muži ke mně přistupují, jsou jen o několik málo let starší než já. Jeden mi zavazuje oči, druhý mi obinadlem obtáčí zápěstí a kotníky. Nakonec mi ucpou uši voskem a já si lehám na zem. K rukám i nohám je mi přivázáno lano, za ruce a nohy jsem vytažen do vzduchu. Po několika minutách dávám mužům pokyn, že cítím bolest v ruce. Ti mne rychle spustí na zem.

Sen jsem vyložil takto: Půda je místo, které dům završuje směrem k nebesům – střecha kryjící dům je zde na dosah, a tak i venek je nablízku. Půda je ale tím místem v obydlí, kde se nebydlí, místem, které je od bydlení v ústraní. Je říší tajných her, jejího ústraní využívají všichni, kdo se chtějí skrýt – milenci, sebevrazi, bezpečí v ní nalézá pro své potomky kočka. Toto bytostné určení půdy je důležité pro zavěšení, ke kterémuže ve snu dochází. Děje se v ústraní, které je ještě vystupňováno tím, že je odizolován smyslový kontakt, dokonce i styk se zemí (podlahou). Je to pokus být mimo „místo“, být „ve vzduchu“, nemít referenční bod. Daří se to, dokud se tíže lidského „zde“ nehlásí jako bolest. Do toho okamžiku se daří být „nikde“, tj. nevztahovat se k žádné jednotlivé věci a takřka splynout s celkem světa.

Tedy: výslovné otevření se celku a návrat do tělesné situovanosti. S ohledem na nutnost zásahu do intimních oblastí jsem skončil výklad u této ontologicko-strukturální analýzy, jež musí být alespoň implicitně součástí výkladu každého snu. Výklad Jan přijal jako prohlubující porozumění, k mému úžasu ale nikoliv snu, nýbrž akce, která byla provedena v srpnu 1974, v Praze. Dokumentace je doplněna textem:



Jan Mlčoch, Velký spánek, Praha, 1974

*Zavěsil jsem se za ruce a nohy pomocí
silonových provazů ve třech bodech.
Oči jsem měl zakryté černou neprůhlednou páskou,
uši jsem měl ucpané včelím voskem.*

Stěží bych byl s to, z tohoto krátkého a suchého „vyprávění“ podat uvedenou interpretaci, přestože je všechno již v tomto popisu obsaženo.

Druhý z onoho zmíněného večera je výklad akce Petra Štembery. Jednalo se o jakýsi obřad sebepřijetí, který se konal před fotografií autora umístěnou na improvizovaném oltáři osvětleném svíčkami. Asistent mu odebral krev, autor ji smíchal s močí, vlasy, nehty a vše nakonec pozřel. Okolo stáli diváci. Fotografie měla mj. zřejmě při-

pomínat, kvůli čemu se obřad koná; když skončil, zdálo se, že jí již není třeba a autor se jí snažil zapálit. Avšak fotografie neshořela. Tu to nepředvídanou událost jsem chápal jako spolutvořící smysl akce.

Spálení fotografie mělo ale také znamenat, že již není potřeba mít sebe před sebou jako orientační bod a úběžník, ke kterému obřad směřuje, protože nyní jsem se přijal vnitřně a mohu se přidat k ostatním – okolo stojícím divákům. Avšak tím, že fotografie neshořela, jako by říkala, že kdo se podívá nejprve na sebe (akce se jmenuje *Autoportrét: Narcis*), aby teprve pak našel cestu k druhým, nenalezne cestu ani k sobě, protože k sobě je možno dojít teprve přes druhé.

III.

Zmíněné akce dokumentované fotografií a textem skrývají hluboké souvislosti lidské a věcné. Abychom je však mohli spatřit, nesmíme akce vidět očima faktografa, který se netáže po smyslu toho, co zaznamenává. Průvodní text a dokumentární fotografie mají apelativní ráz, podobně jako sen, který stojí před námi a volá po výkladu.

Oznámení „Mlčoch se zavěsil na půdě“ se liší od oznámení „Včera se mi narodil syn“. Druhá událost je jasná, bližší otázky se týkají váhy, jména apod., samo narození zde není tématem. První oznámení nutno vzít jako konstituující se smysl (každé naše počínání má tento ráz, ale nevěnujeme mu obvykle pozornost), který můžeme spatřit díky tomu, že nám je předložen jako autorův rozvrh, projekt. Autor pak přijímá odpovědnost za situaci, kterou rozvrhl on, která se však ukazuje být nejen jeho situací. I v případě, kdy si přejeme děti a ony se nám narodí, přijímáme odpovědnost za to, co patří k situaci, co jsme sami nestvořili, ale chybí zde výslovný poukaz ke konstituci smyslu.

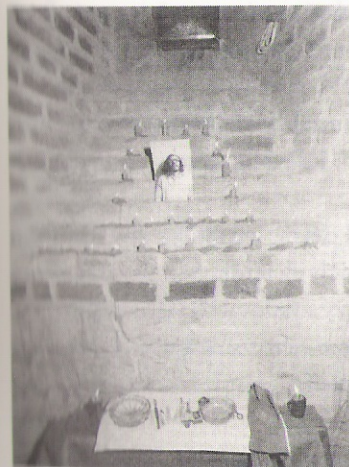
Co vlastně máme v prvním případě před sebou? Dokument, který poukazuje k tomu, co se událo. Když vykládáme sen, který nám někdo vyprávěl, vztahujeme se k snícím existováním; dokumenty však neodkazují ke snu, v němž jsme fakticky „nesvobodně“, nýbrž k něčemu, co má svým ustrojením blízko k svátku.

Časový ráz a smysl svátku zahrnuje v sobě tutéž strukturu jako tyto akce – struktura časová je táž, i když je svátek pokaždé jiný. Smysl svátku je ve vztažení se k celku, ve znovuzpřítomnění dějinné události a zpřítomnění si svého místa v celku. Život se děje od svátku k svátku, svátek dává smysl, rámeček všednímu dni – jinak po něm nezbyvá žádný produkt – svátek je možný jenom jako nastolení svátečnosti vůči všednosti.

Podobně je život od akce k akci přípravou na to, co se stane v jiném čase. Od svátku, který se světí ve společenství, se liší zmíněné akce tím, že jsou individuální a neznají jiných tradic, než je životní běh autorův. Smysl tohoto počínání vystihuje odpověď tůně, když byla lesní zvěř dotázána, jaký byl Narcis. Odpověděla, že neví, milovala Narcise, jelikož v jeho očích spatřovala zrcadlit se svou vlastní krásu (Oscar Wilde).

Tuň nemůže vydat svědectví, umělec akce nemůže zanechat dílo – obraz; na otázku, co vlastně dělá, odpoví: „Jen sebe nahlížím v tom, co dělám.“ Každá akce je pak neobrazovým autoportrétem,

Petr Štembera, *Autoportrét: Narcis*, 1978



Karel Miler, *Odpadky*, 1975



je svátkem jednotlivce, který prozkoumá pole, kde je ještě sám sebou – tělesně, duchovně, v činu i v myšlence. Akce je svátkem, který dává smysl všednosti, který ji rámuje.

Jako tůň neviděla Narcise, nevidí umělec akce zrcadlo, v němž se zhlíží. Ale jako tůň svou odpověď lesní zvěři naznačuje, co od ní Narcis žádal a nepřímo tak odkrývá narcistní situaci, právě tak se dokumentaristickým „vyprávěním“ nepřímo odkrývá (dokumentuje) možnost života časujícího se v čase, který je vytržením z všednosti, v čase, který není přijat z vnějšku, nýbrž je časem výslovně rozvrhovaným. Obsah dění akce jako by autorům unikal podobně, jako Narcisova tvář uniká tůni. Tímto odvratem od obrazu k akcím vzniká situace, kde se není zdánlivě čeho zachytit, kdy jako by nebylo čím se nechat vést. Dokument pouze říká, že se svátek světil, a jaký to byl svátek. Svátek před sebou mít nelze, svátek lze jenom světit.

IV.

Analýzy „vyprávění“ o akci snad též umožní porozumět větě Donald Judda: „Když řeknu o tom, co dělám, že je to umění, tak je to umění.“ To řekne jen ten, kdo ví, že je něco takového možné. A když je potřeba to říkat, pak umění není samozřejmostí. Říci, že to, co dělám, je uměním, neznamena jen zaujmout nový postoj k činnosti. Spíše to znamená jinak ji vykonávat – jen vykonávat.

Ve vyprávěních, v říkání, že toto je umění, se ohlašuje naléhavost, apel; který ovšem zaniká v časopisech, kde stojí takových „vyprávění“ vedle sebe desítky.

Zmínění tři autoři říkají, že to, co dělají, je umění. Jestliže jsem se dva roky v myšlenkách zabýval jejich akcemi, tak proto, že toto tvrzení – je to umění – má právě takový výzvodový charakter jako sen, který se nám zdál před lety, jemuž jsme nerozuměli a který dodnes volá po výkladu, po hlubším porozumění.

1977

Mýtus: chvíle s těžkou dobou

