

Nh, „novela“ (tj. román) je z latinského „novus“ (nový) a znamená „novinka“, „novola“ je z latinského „nebula“ (mlha) a znamená „mlžinka“. Tedy „la novela Niebla“ — „mlžinka Milha“. Kdopak neví, že tohle je sice vtipná, ale přece jen pouhá hříčka se slovy? A mimoto se týká nikoliv tak zámnu a typu románu *Milha* jako spíš osobní psychologie jeho hrdiny dona Augusta Pèreze, muže s duší utkanou ze nových mlžin vlastních i cizích. Nikoliv, nehledíme Unamunovu originalitu tam, kde není, směřem experimentů s tvarem. Cožpak vůbec Unamuno *comme tel* je autorem, jemuž bude záležet na problémech formy a nových způsobech výtvarového tvarování? Tou cestou něco vykoná leda mimoděk a aniž měl vědomý úmysl tvarové novinky. Unamuno je bytostně případ tvůrce zabojřeného, zahryzlého do sebe a svých obsahů a žádajícího na vnějším světě a jeho vývoji leda jen, aby mu dodával doklady, příklady, paralely a rady pro jeho osobní potěbu a trýzeň. Tou osobní potřebou a trýzní je věc jedinečná, existenciální: jeho vlastní nesmrtnosti, ačkoli ovšem Unamuno ví, že lidských existencí je nespočet, a že tedy jeho případ a příklad jsou sice egoistické, však nikoliv egoistické, nýbrž naopak univerzální a věčné. Je vývojovým závěrem, dovršuje nějakou kulturní, myšlenkovou, básnickou, románpiseckou linku? Je naopak předchůdcem a iniciátorem v čemkoliv? Je tím i oním, aniž to je důležité, to jest aniž to sám chtěl a viděl v tom účel své tvorby. Má duchovní blízkence a bratry, ty vždy dokonce hledal a mlouval, nikoliv však předchůdce a stoupence či žáky. Je osamělý balvan na cestě, s nímž nelze hnout, symbol vlastní pravdivosti a jistoty. Je částí té cesty? Věru že nikoliv, spíš v ní vadí, ale on málo dbá na to, aby cestu usnadňoval, aby „razil cestu“, druhým a byl článkem souvislé a plynulé dráhy. Zato z jeho výše lze dohlédnout daleko zpět i vpřed i koldokola, lze přehlédnout širé končiny lidskosti. Je to opravdu tak málo?

1971

## ŮTĚK OBRAZU Z OBRAZU

Gli této úvahy, zároveň skrovný i neskromný, je nicméně prostý: *vidět jasněji*. Do čeho? Do skutečnosti zvlášť zmotané a zmatené, do *moderního umění* a významů, které mu bývají přičítány nebo které si samo buď přičítá nebo i vytváří. Zdálo se nám, že bude všelijak výhodně opřít tuto úvahu o vývoj umění malířského a vůbec výtvarného; ale máme za to, že se tytéž tendence projevují i v materiálu uměleckého slova, a nebudeme si tedy zakazovat ilustrovat svoje vývody i z literatury a poezie, vlastní oblastí naší práce je přece literatura. Zdálo se nám také, že by mohlo být s užtkem dát své úvaze podobu volného komentáře několika nových cizích knih z teorie umění, které se nám na stole nahromadily; jejich seznam podáváme. Ale zase: třebaže nám běží především o výklad názorů, které přinašejí, nebudeme si zakazovat tyto názory i přetřásat a kritizovat, naši profesi je přece kritika. Díla, o kterých mluvíme, jsou tato: *André Lhote* *Traité du Paysage*, *Traité de la Figure*, Paříž 1948—1950, reedice 1970; *J. Chaprier et Paul Seghers* *L'art de la peinture*, Paříž 1957; *René Passeron* *L'Oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paříž 1962; *Marcel Brion* *Art Abstrait*, Paříž 1963; *György Képes* *The Structure in the Arts and in the Sciences*, New York 1965; *Jean Dubuffet* *Prospectus aux amateurs de tous genres*, nové vydání Paříž 1967; *Michael Hamburger* *The Truth of Poetry*, Londýn 1970.

Snadno se myslím dohodneme na tom, že přinejmenším od renesance si v oblasti naší vzdělanosti umění kladlo jako základní cíl dokonale zpodobnit skutečnost, buď přírodní, buď sociální, buď osobní. Zpodobnit. Cíli zobrazit. Cíli figurovat. Cíli znázornit, ať už obrazem nebo sochou nebo slovem. Naše úvaha bude tedy zásadně o umělecké figuraci, o uměleckém obraze. A poněvadž běželo o to, zobrazovat, figurovat, znázorňovat, zpodobovat skutečnost, realitu, a poněvadž hodnota zobrazení rostla mírou věrnosti realitě a poněvadž umělecké snaze vystihnout co nejvěrněji reálný jev se obecně říká „realismus“, naše úvaha bude tedy také o dosahu, smyslu a ceně *realismu*. Sem se dobře hodí připomenout proslulé, tuším Renoirovo kritérium dokonalého obrazu: říkal, že ženské „nu“ je tehdy dokonalé, když je dívka v pokušení nahnout ruku a poplácat tu namalovanou nahatou krásku po holé zadnici. Vítat Renoir, obrazně nám pověděl, co je ideálem realistického obrazu: obraz je ideálně dokonalý svou plátností a mírou *kopie* skutečnosti, mírou své schopnosti budit úplnou *iluzi* skutečnosti, iluzi tak všestrannou, že nás až svede chovat se před pouhou figurou jako před figurovanou realitou samotnou. Takto by si umění nemohlo vést bez velmi rozsáhlé důvěry v plátnost smyslové skutečnosti, v plátnost reálného jevu; je zřejmě přesvědčeno, že jaká se nám skutečnost jeví, jakou ji vnímáme, taková i vskutku *je*, a pakliže snad není,



Kdy a kde se umění naší vzdělanosti dostalo do své modernistické krize, je otázka celkem dobře ujasnitelná, mnohem složitější a neprobádanější je otázka, proč se tak stalo. Knižky, které jsou záležitostí naší úvahy, se tím například vůbec nezabývají. I o tom „proč“ pár slov. Přičiny modernistické krize nového umění dlužno po našem názoru hledat v mnohem obecnější sféře *moderní krize naší vzdělanosti vůbec*. Na to by nestačila celá kniha, zde jen pár odkazů několika větami. Romantismus osvobodil umělecké čtení, myšlení, prožívání, tvoření, odsklenuzoval je a pobídl na cesty zcela volného a neomezeného, nezastavitelného hledání, nedisciplinovaného žádnou konvencí, maršrutou, tradicí: nic není již umění předepsáno. Zároveň umělovi objevil a odkryl těsný vztah jeho uměleckého čítu a názoru k reálným a proměnlivým podmínkám historické chvíle, ukázal umělovi, že spíš než s věcími modely klasického umění je spjat s časovými obraty a útvary vývoje myšlenkového, citového a společenského. Novodobé smýšlení filosofické a vědecké projevilo rozhodnou nedůvěru k vžitému názoru na svět a skutečnost, vyslovilo pochybnosti, že by realismus našeho smyslově-racionálního chápání světa i života odpovídal podstatě věcí. Lidská společnost zabředla do těžkých rozporů stran svého náležižitého uspořádání, zažila a dále zažívá těžké ofresy strukturální a mravní, její sociální jistoty staly se vesměs nejistotami a problémy, at' už se týkaly státu a spravedlnosti, rozdělení bohatství a sociálního vlivu, idejí řídicích vztahy jednotlivců mezi sebou nebo k společenským autoritám. Společnost našich desetiletí, společnost dvou světových válek, věku atomového, cesti na Měsíc, nové industriální revoluce a konzumního životního stylu zdánlivě nastolila všemohoucnost člověka: a přece dějiny nepoznaly období, kdy by si byl člověk sám sebou méně jist. V jednom koutě planety, která se sevřkla na hrášek, tone v konzumním nadbytku, v druhém koutě umírá hlad; na jedné straně mu dali vysokou míru svobody a nakazili ji neslychanou korupcí. Všude cítí člověk nesenitelným způsobem prozatímnost života, bezpřechcen se necítí nikde, spokojen a zakotven není v ničem a ničím. Boha ze sebe seřásl ale napršelo mu zlych pozemských bůžků, a všemohoucí člověk je tvorem zároveň nejbezmocnějším. Celkem a úhrnem, naše vzdělanost je v přítomné chvíli vzdělaností, jež položila nad sebou samou a člověkem jakožto takovým otázku, ptá se znovu po jejich významu a cíli, rozvinula prostě problém člověka, neboť má nepochybně důvody o člověku a lidskosti pochýbovat. Naše vzdělanost cítí dnes potřebu člověka *redefinovat*, neboť pátá po možnostech a podobě *nového humanismu*. Moderní umění je jedním z aspektů této snahy o novou dějinnou člověka; je jednou z forem úsilí o nový humanismus.

Toho úsilí nežije z jediné myšlenky a nepátá jediným směrem. Disrealizace se tedy v umění nebude projevovat jednotně, nebude mít jedinou formu nebo řadu forem převeditelných na jediný typ. Umělecký modernismus představuje celou stupnici, celý vějíř postupných nebo současných uměleckých ismů. Některé jsou navzájem doplňkové, některé si dokonce vzájemně odporují. Ve skutečnosti a prakticky existují jen případy smíšené, to jest inspiračně napojené z několika zdrojů, mezi nimiž se může uplatňovat popud autonomně a samostatně umělecký, určita myšlenka filosofická, idea vědecká, víle mravní, vliv společenský nebo vliv sociální ideologie. To vše buď sukcesivně nebo současně. Pro ilustraci příklad nemusíme daleko, zcela přirozeně nás napadá případ našeho jirho Koláře: prvotním jeho inspiračním popudem byl patos sociálně-mravní a byl by býval mohl zůstat tendencím sociálním etikem a nevybočít z roviny sociálního nebo socialistického realismu, ostantě vysoké básnické úrovně, i tak se v něm ton a složka sociálního patetika bude navzády inteminentně ozývati; zklamání ze sociálních ideologií a tendencího pravotátství přivedlo ho k tomu, povýšit otázku proměny společností a člověka do vyšší úrovně a proměnit ji zobecnit ji na otázku nového, jiného chápání jak člověka, tak uměleckého úkolu; a na této úrovni se proměnil v uměleckého disrealizátora, a to zároveň v oblastí básnické i výtvarnické, přičemž představuje osobní syntézu hned několika disrealizačních modernistických principů od surrealismu až po abstraktivismus. Ve sféře modernismu existují, stejně jako ve sféře realismu a tradičního umění, dokonce i slepé uličky: obvykle tam, kde umělecký modernista ve své disrealizační vehemenci zapomene, že neběží o to, klasické umění popřít smahem, nýbrž o to rozeznat v něm i věčné konstanty umění vůbec, a ty sice přehodnotit, ale i stůj co stůj zachovat. Zrovna tak nový humanismus nemůže přehltnout souvislost s minulostí a minulou lidskostí a přerušit vývoj člověka, nýbrž potvrdit trvalou platnost základních lidských hodnot.

Naše úvaha nehodlá, ani nemůže, vyčísliť, klasifikovat a posoudit všechny fazóny umělecké disrealizace a všechny ismy modernismu. Klade si úkol jednodušší, ač nenaadnější. Úkol základní: zcela obecný úkol jasně rozeznat a pojmově definovat *primordiatní mechanismy* modernismu. To bylo vždy naše pojetí kritiky: její první povinností je jasně vidět, porozumět, je-li splněna, celý osatek častio sám sebou odpadne. Nuže, máme za to, že umělecká disrealizace může probíhat pouze dvojným způsobem: buď se děje úsudkově, racionálně a *intelektualisticky*, pak je účínkem intelektuální analýzy, která se z uměleckého díla, obrazu, sochy, literárního díla snaží vyloučit složku objektivně reální a realistickou anebo ji v něm defigurovat či přepodstatnit; anebo se děje reakcí vehemenně *citovou*, a tedy zkusmo a násilně, akty agresivního násilí na realitě a proti ní.

*Analyticko-intelektuální formy disrealizace* lze v umění plyvnule a souvisle a jako úsilí zcela záměrné sledovat již od Cézanna, od něho k Picassovu a Braeguovu kubismu a odtud až do posledních soudobých výhonků výtvarného abstraktivismu; v poezii od Mallarméa (jenž vyšel z popudů Baudelaireových) přes básnický kubismus Apollinairův a ruský formalismus i konstruktivismus až po současně školy světového vědecko-básnického strukturalismu, poučeného lingvistickou, a po estetické řešeře francouzského „nového románu“. Základní téma je zřejmé: hledání podstaty uměleckého jevu anebo ještě lépe *obnažování formy*, uplatňování uměleckého „jak“ proti umělecky lhostejnému „co“, primát formy, tvaru a tvarování nad ztvárněvaným obsahem. Od prastaré, klasické duality *formy + obsahu* tu analytické myšlení a hledání vta-



bec vyšlo, a lze si někdy klást otázku, nebylo-li by myšlení s touto vžitou a pochopitelnou terminologií vystačilo, postačila symbolistům i Cézannovi, kubistům i formalistům-konstruktivistům. Terminologické změny si ovšem vynutily samotné pokroky analýzy, které se braly směrem ustavitného zjemňování a odsiňování významu obou pojmů. Disrealizace zde znamená vylučovací záslahy do obsahu díla, jenz se právě skládá z figurovaných, zobrazovaných částí objektivní reality. Vylučování počalo zjednodušováním a zdůrazňováním: u Cézanna zůstává objekt obrazu, obsah figurace ještě zcela rozoznatelný a zjišitelný (hráči, vnitřek kavárny; určítá krajina), malíř jen objektivní realitu „traktuje jejím základními strukturálními tvary“, kouli, válecm, kuzelem, krychli, zdůrazňuje obrazem základní tvarosloví věci, podstatné takto zjednodušovaných a oprošřovaných od všeho náhodného. Kubismus rozvíjí Cézanna na daleko směrem umění zcela strukturálního: ruší v obraze zhusť poznatelnost objektu, rozkládá předměti na jeho formové složky a tyto složky *rekomponuje* v nové syntézy, na nichž často přímo zakazuje nebo zanechává: „poznávat“ východiskový předmět znázornění (sedící ženu, kyrtanu) a žádá, aby divák vnímal obraz výhradně jako uspořádaní osamostatněných tvarů, jako organizaci plastického prostoru daného plátnem. Veškerý popis z obrazu zmizel, deskriptivní objektů zanikla, z obrazu se vypařil účel zobrazovací, obraz se stal dělným prostorem, na němž se manipuluje již jen plastickými kvalitami, plochou, tvarem, linií, barvou. Cesta od kubismu k abstraktivismu proběhla ve znamení těchto tendencí stále zdůrazňovanějších. O abstraktivistickém „obrazu“ lze uvažovat a jednat výhradně už jen v rovině smrti obrazu. Vzpomínáme, tak trochu namátkou, na předčasně zemřelého malíře-básníka, Nene-Francouze Wolsa (O. W. Schulze): vyjadřoval se výhradně barevnou skvrnou, barevným cirkancem, na rozdíl od „geometrického abstraktivismu“ například Kandinského nebo Kupkova není v něm ani stopy po výpočtu, je osobnost veskrze lyrická, které neběží ani o tvary a formy, zná je pouze v stavu fluidním, v stavu plynném, v pevné strukturní přírody ani nevěří, cítí spíš její elementární a neosobní síly, vynušené z vlnění mořských vod, pohybů mraku, usazujících se soli, zemských pulků. Vesmírné síly, nikoliv struktury světa. Abstraktivismus „informel“, informální. Zde už „obraz“ vůbec nechce nic znamenat, či znamená jen sám sebe, veškeré pudý „sémantické informace“ veškerá vůle významonosná a významotvorná v něm zanikly. Snad by bylo lze poukázat i na to, jak se abstraktivistické tendence, vůle disrealizovat a po- pět obsah projevily také v novém umění fotografickém. Fotografie: je kopie detailního přenesení reality na plochu reproduktce, jakýpak zde tedy disrealizaci únik? Snahy o něj se nicméně uplatňují, a to technickým experimentem: kontrasty čirého světa a temnoty, fotografické negativy, fotografie nadexponované a podobně. Ačli zde neběží, opakujeme, o experimentální technicismus, ale i ten může souviset s bojem proti obrazu-obrazu, proti obrazu-ozobní zdatnost a významemávat se neopakovatelnou jedinečností své „touche“, svého zvláštního charakteristického doteku štětcem nebo způsobem

nanášení barev, takže „touche“ znaleckému oku nahradila podpis malířů, klasista Ingres protestoval proti tomuto pokroku svobody na úkor systému a pravidla, proti této osobní, individuální a subjektivní pečeti: Ingres měl obraz za dokonalejší, když jej bylo možno zaměnit za model či předlohu, a ne když nesl originální znak géna, umělec měl ukazovat na obraze věc, a ne svou ruku, „umění mu nebylo nikdy dokonalejší, než když bylo ukryto“, a „touche“, osobní znamení, technická originalita šly jistě na vrub a úkor iluzivní dualita *forma-obsah* se v obou svých členech alinovala a zpreživovala během vývoje. Disrealizace obsahu znamená původně jen, že umělec odmítá povinnost jakékoliv tendence, mravní nebo sociální, myšlenku jakéhokoliv *poslání*: na mise at' jdou misionáři, političtí, náboženští, etičtí, umělecké- mu dluh přisluzí jediné poslání, byt' uměním a budít dojem krásy. Tohle věděli již Part-pour-l'artiste, v literatuře to zastávali Baudelaire i Flaubert. V dalším stadiu odrealistického postihlo děj, příběh, výpravou složku díla: jsou jistě umělecky irelevantní, uměleckost záleží v „jak“, a nikoliv v „co“. S tímto stadiem v moderním umění nepochybně souvisí zánik epiky a vyprávění, a téměř úplná převaha lyriky. V ještě dalším stadiu disrealizaci ostrakismus zaslhl i tzv. téma (námet, např. sedící žena), takže spolu s dějem je teď v obraze ostrakizováno vše, co je možné popsat a vypsat slovy, všechno, čemu mladý a novátorský Maurice Denis říká „anekdota“. Jak potom vypadne dělnice obrazu? Užíjme opět dělnice Denisovy: obraz, každý obraz, i ta sedící žena, je vlastně „plocha pokrytá barvami uspořádanými v jistém pořádku“. Tuhle dělnici by popsal i André Lhote, jen by k barvám přidal ještě „valéry“, to jest světlelou tonalitu barev. Samo sebou se rozumí, že teď ztrácení význam i jakákoliv žánrová rozlišení, konvence a předpisy, pro umělecké dílo (malířské, ale ovšem i básnické) platná: jaký smysl by mohla podřítet pravidla rozlišující a regulující historický obraz, paysage, zátiší nebo ódu, elegii, píseň ad? V situaci *dnešní* rozsah disrealizčního úsilí byl rozšířen na jakýkoliv vztah předmětný, na všechno, co z uměleckého díla jakkoliv ukazuje ven, mimo ně. Pro úhm všeho, co je v uměleckém díle prvkem objektivní reality nebo jejím ohlase, nebo co je v něm i jen vztažené k této realitě, byl rážen nový termín: *referance*. Obdobným procesem upřeshňování prošel však i druhý pojem dvojice *forma-obsah*, a jako byl pojem obsahu redefinován pojmem *referance*, byl i pojem „formy“ nově pojat a nazván jménem *struktura*. Zde byl středním stadiem nepochybně pojem „*Gestalt*“, německého a širěji psychologicko-filosofického původu, přičemž by se v oblasti plastických umění gestalistem rozumělo silné zviditelňování formy a strukturálních vazeb reálného předmětu, které nebudou v díle překryty a zastřeny „anekdotou“. Strukturou rozumí soudobá věda o umění způsob, jímž jsou v uměleckém díle organizovány jeho formální prvky v celek či jednotu, kde všechno závisí na všem. Z nekdější duality *forma-obsah* stává se touto redefinicí a reformulací dualita *struktura-referance*. Není důvodů, proč bychom toto položení problému nepřijali. Dokonce v této perspektivě znovu vyjádříme podstatu uměleckého modernismu a disrealizace objektu v uměleckém díle. Taktov: v umění naší vzdělanosti od antických Řeků až po realisty 19. věku (s jistou výhradou sře-

dověkého umění) umění se snaží o realistickou podobu věci: o její obraz, o lhu skutečnosti, o dokonalou simulaci skutečnosti, o pseudopřítomnost reality, o ztotožnění bytí a zdání; je to umění referenční a reference v něm převažuje nad strukturou a zastírá ji: umělec či umění nemá být na obraze vidět, vidět má být věc, svět. Je to umění struktur odezvených. Umění modernistické tento poměr obrací, představuje přechod od umění referenčního k umění strukturálnímu: reference z díla mizí až po mez smrti obrazu v obraze; struktura přechází ze stavu latentního do stavu zřejmosti a absolutní převahy; reference zaniká ve struktuře, umělecké dílo přestává dbát o bytí (realitu) a zkroutuje v říši čirého zdání. Podle kvantitativního poměru v uplatnění obou členů dvojice S-R lze sestavit celou kvalifikaci všech uměleckých směrů modernistických (i nemodernistických). Ukázka: Obraz klasicistický — struktura latentní, reference zřejmá a plně uplatněná. Obraz romantický až impresionistický — struktura latentní, ale již částečně oživena prostřednictvím osobní „touché“, reference zřejmá. Obraz kubistický — struktura zřejmá, reference zastřená. Obraz abstraktivistický — struktura zřejmá, reference vyložená, nanejvýš vysouditelná z narážek. Atd.

Jestliže v tomto novém odstavi, jenž se bude týkat disrealizace v poezii, budeme opakovat tytéž věci jen s jistými odchylkami a hlavně jinou terminologií, budíž nám promluno: obojí, totiž i opakování i odchylná terminologie, je vnučeno tím, že v literatuře se očítnáme v oblasti zcela nového výrazového materiálu, slova. Proces disrealizačního modernisce poznává nicméně výz a totožné jsou i problémy, ba v literatuře byly dokonce pojata dřív než ve vtvárných uměních, svědkem mně je realistický l'art-pour-l'artiste Flaubert, který pojal problém obsahu polaćeného úplné formou již v cele jeho hloubce ve svém proslulém rozmarném vtipu: snil o umělci (a představoval si ovšem sebe), jenž by napsal dokonale krásnou knihu o *nicem*. Baudelaire, Verlaine, Mallarmé hartší na popisné realistickou povahu slova a výpravně sdělení by rádi nahradili *sugesci*, uplatňují tedy zvukové, hudební kvality slova a sblížíjí poezii a vlastní podstatou neobsahovým, bezobsažným (s čímž budou souhlasit stranici hudby absolutní, dvořákovci, za velkých a ne vždy dobrodružných protestů mlíovníků hudby programové, smetanovců). Apollinairev básnický kubismus a zároveň i futurismus uvolnily básnické slovo z jeho syntaktických vazeb; Apollinaire vymyslí básně-kaligram, obrázkovou básně, na rozcestí mezi poezí a kresbou, jako se symbolismus dobyval sloven do hudby; Ruský formalismus, literárněvědní směr vzniklý během první světové války z kombinovaných popudů ruského symbolismu a futurismu, nabídl nové řešení poměru formy a obsahu v literárním díle, a to v tom smyslu, že popřel nejenom estetickou funkčnost, ale vůbec i *existenci* obsahu v uměleckém díle a prohlásil obsah za část nebo aspekt formy. Řešení různé, ale primitivní a analyticky povrchní, neboť obsah se v uměleckém díle vyskytuje sice opravdu pouze ve stavu formovaném, ale i tak zůstává entitou zvláštní a svého vlastního rodu, jako voda i víno zůstávají vodou a vínem, i když jsou nality do číše, v níž přímou její tvar, a třebaže jsou v číši totožně formovány, vodní obsah se formací vinné číše nestane vínem. Rusší formalisté se chtěli opt vskutku velmi lacinou,

ještě v Rusku byl, zásluhou především Romana Jakobsona, formalismus ovlivněn a nově zhodnocen živem nové *lingvistické* jazykovědy, jejímž původcem byl v prvních letech našeho století ženevský univerzitní jazykovědec Ferdinand de Saussure († 1913). Podle Saussura je jazyk (a to jazyk vůbec, jehož je jazyk básnický zvláštním případem) společenská instituce, určená k dorozumívání mezi lidmi, a to instituce konvenční, založená na nevyřlovené dohodě mezi lidmi, Saussure mluví rousseauovsky o „sociální smlouvě“. Každý jazyk je systémem, ba dokonce systémem systémů, totiž systémem zvuků, systémem morfejmát, systémem mluvníckým a systémem slovníkovým; v každém z těchto systémů všechno souvisí se vším a takový je i vztahový poměr mezi dvěma rovinami; a poněvadž všechno závisí na všem a nic nelze změnit, aniž se změna odrazila v celku, je tento systém systémem *strukturálním* a směřu lingvistické analýzy podnikané z východiska těchto zásad se říká *strukturalismus*. Jazykové vyjadřování se děje *skony*, a slovo je svou povahou *znak* (znak věcí). Je to znak konvenční, arbitrární, libovolný v tom významu, že věc, například zvíře nazvané latinsky lupus a česky vlk, by mohlo být v řeči označované i jinou skupinou zvuků než v + l + k, a vskutku také se v každém jazyce to zvíře jmenuje jinak; je značeno jinou skupinou zvuků; slovní znak má však zároveň i rysy nutnosti, v tom významu zase, že jakmile je konvence dána, zvukové skupenství vlk vybaví v mysli nezbytně obraz příslušného zvířete a žádně věci jiné a obraz zvířete zvukové formulován, v češtině nezbytně zazní skupenstvím hlásek v — l — k. Lingvistický znak není skutečností jednoduchou, je to, jak Saussure říká, „un total“, *úhrn*: tento úhrn vznikl spojením zvukového znění (fonetického či akustického obrazu) a věcné představy (pojmu); zvuk je *to, co znamená* (significans, je signifikant), je známejšící stránka znaku, je označení, a představa či pojem věci (significatum, je signifié) je to *znamenané*, označené, je význam. Přeložme to hned do řeči, kterou jsme mluvili o obrazech a sochách: significans je forma, significatum je věcný obsah. Lingvistický strukturalismus (zde myslíme především na Jakobsona), pokud je aplikován na vědeckou analýzu slovesného díla, obrací svůj zřetel především na samotný znak (significans) a zkoumá jeho strukturu vztahy; přímějším ze znamenaných, signifikující složky vychází. Odvrací tedy svůj výzkum od složky významové, signifikované, znamenané, tím chce zaměřit, aby studium díla utkvělo na věcném obsahu díla, na jeho ideologii. Bylo by lze to říci i tak, že izoluje dílo jak od jeho původce, autora, mluvčího na jedné straně, i od jeho příjemce, čtenáře, adresáta na druhé straně, pomíjí jak výrobee, tak konzumenta, a vědecky zkoumá výhradně *výrobee* jakožto strukturovanou slovesnou realitu soběstačnou. Tato analáze básníka (jeho úmyslu, cíli, osobnosti a osobnosti) i čtenáře (a všeho, co do díla vkládá, jeho porozumění a pochopení), toto v praxém slova smyslu vyvlastnění obou majetníků umění má za přímý důsledek, že strukturalní analýza zůstává klvět v rovině vědeckých analytických konstatací a vylučuje možnost soudu, normativních posudků o hodnotě — analytický strukturalismus nezna, nezalnuje a striktně vzato nepřipouští uměleckou kritiku. Strukturalní analytická metoda, je dneš ve světě nesmírně rozšířená, bylo jí použito v oblastech několika věd,

zvlášť psychologie a antropologie (Lévi-Strauss), a výsledků získaných na těchto dalších polích vědy o člověku a jeho produktech bylo znovu zase použito v oblasti strukturálního poznávání umění. To je však zde vedlejší a posteriorní, nás zajímá jen odraz strukturálního — je ho již několik škol či směrů — do roviny slovné praxe, reálné literární tvorby. Možnost takového odkazu je zcela dáno si představit, konstatujeme však, že významější ohlas měl strukturalistický analytismus v próze než v poezii. Mluvíme o tzv. *novém románu* (le nouveau roman), především, ač nikoliv už pouze francouzském. „Nový román“ je záležitost nutně povýše experimentální a konstruktivistická, a záleží v ožřejmování (pomocí vyznění, příběhu) tvrdí schopnosti slova jak v jeho platnosti znamenající, tak v jeho platnosti označeného. Toto je ovšem po všechen, NR představuje celý vějíř snah od pomezí tradičního románu omlazeného psychoanalýzou, kinematickým technicismem, vnitřním monologem a psychologickým mikroskopismem, až po mez aplikaci abstraktivismu a strukturalismu, a o *tuto* ideální mez nám právě běží a chtěl bychom, uměle, celý NR charakterizovat příkladem Robbe-Grilletovy *Jalousie* z roku 1957, *Jalousie*, čti zaluzí, znamená francouzsky „žárliivost“, ale vedle toho i, jako v češtině, žaluzii, vztahovací mřížkovou záclonu okenní, a celý autorův příběh lze plně číst v tom i onom smyslu slova, je formalistickým výkonem založeným na jevu polysémie, víceznačnosti slovního znaku. Příklad za jiné, jinorodé a mnohorodé. Uhmrem vzato, o „novém románu“ bych řekl, že je pokaždé i „románem o románu“, polybubje se na rozmezí beletrie a eseje, a je případem „aliteratury“ (Claude Mauriac), mimoliteratury. Závěrem bych mls to přehlídky lingvisticko-strukturalistických směrů raději řekl něco o *sémiologii*. Je to věda širšího rozsahu než lingvistika, jakákoliiv jazykověda, je jen větví sémiologie, jež je obecnou teorií dorozumívacích znaků, dorozumívání se je možné přece nejenom znaky slovními, nýbrž i symboly, matematickými číslly a operacemi, znameními a posunkly, znakem, jennuž rozumíme, třebaže neml k příjemcovi vyslán, je i symptom (z hrnce uniká pára, podle své zkušenosti vykládám si ten znak tak, že voda vře). Sémiologie, jejíž zakladatelem osobností je L. T. Hjelmslev († 1965), studuje vztahy od myšlení k jeho realizaci znakem, zabývá se zákonomosti krystalizace myšlenky v znak. Toť říci, že v lingvistice postupuje od myšlenky ke slovu, nikoliv opačně jako Saussure. Toť zase říci, že do studijního analytického procesu integruje či vrací jak vysláče znaku (mluvčího, v literatuře autora), tak jeho příjemce (vlnaitele, v literatuře čtenáře). Obnovuje celý komunikační proces o třech článkách: odesílatel znaku — znak sám — jeho přijetí. Znak, odesílatelův „výrobek“, může sice být zkoumán o sobě a izolovaně, ale pak je zkoumán neúplně, neboť odesílatel jím chtěl učinit „sdělení“, a tento sdělovací úmysl i obsah sdělení je částí znaku; a „sdělení“ bylo zachyceno nebo nepochopeno, a pak bylo pochopeno úplně a správně nebo interpretováno částečně, mylně, jinak, a toto vše je rovněž částí znaku, tentokrát nazřetého z opačné strany. Vysílatel nemusí příjemce vidět, může ho i nechat, nečekat na odpověď, často se jí nedočká: Dante se Božskou komedii obrací i na mne, vzdáleného v prostoru i čase. Ale svůj úmysl sdělením sledoval, je jeho rozhodujícím ručitelem, má tedy

Komedii poslední slovo, každé sdělení je svým způsobem závěti: je „být závěti“ snad irrelevantním rysem znaku? Dantovo dílo přes staletí a prostor vnímám, vnučuji mu svůj, možná nepravý, smysl, působí však na mne a osvozuje mne: je tato „kvalita osvozovací“ snad irrelevantním rysem znaku a neklví snad v něm samotém, i když si budeme osobovat právo zkoumat jej o sobě a pro sebe? Sémiologická analýza vrátíla de facto znaku jeho pravou existenciální povahu, jeho nesmírnou polyvalenci: jeho osobní ráz, jedinečnost (možná že nezjistitelnou) jeho úmyslu, jeho podmínenost časem i místem, jeho svéráznou a proměnlivou (a možná šalebnou) působivost. Obnovila jednotu výrazu a významu, interpretálně inspiřující stery výklad od meze přesnosti k mezi účného omylu, ale vždy v atmosféře volnosti a svobody, i v omylu. Což znamená, že sémiologický přístup obnovuje skutečnost kritiky. Ostatně, kritika byla vždy sémiologií, i když to nevěděla. Padlo zde právě slovo kritika, a my připojíme i slovo kritiky vlastní. Jíz jsme netrpělivě čekali, kritické pudy jsou pudy svědivé. Čeho se bude naše kritika týkat? Všeho, co dosud předchází. Vyjde me od základní věci, od tendence absolutně disrealizovat, kterou jevi umělecký modernismus. A třeba tedy od té maximalistické definice Denisovy: „Obraz je plocha pokrytá barvami v jistém pořádku.“ Disrealizace zdá se abstraktní, veškeré vztahy obrazu ukazující mimo něj vymýceny. Ve skutečnosti tomu tak není, a dokazují to poslední slova: kdo je původem uspořádání barev na obraze, který může nefigurovat nic? Je jím malíř-autor, uspořádáním hnutkou určitý úmysl nebo pohyb kaprice nebo i jen niterný zmatek podvědomých popudů. Podobně lze vyjit z úvah Lhotových o obraze jakožto složení číre plastických prvků. Každý ten prvek znamená totiž výběr: aby se ocitl na disrealizovaném obraze, musela mu být dána přednost před jinými prvky téhož druhu, tam, kde je žlutá skvrna, není červená skvrna atd. Obraz je, v tomto smyslu, organizovaný systém preferencí. V slovu preference spočívá skutečnost referenční, a to referenční naprosto nevyhnutelné, nevykořentitelné, vztahu vzhledem k obrazu mimotného, vztahu k původcovu nitru. Ba, další věc: i ten nejobstraktivnější obraz, obraz pojatý jako čirá struktura, je apelem, obrací se k divákovi, a to i tehdy, chce-li ho nikoliv získat a libě dojmout, ale provokovat a urazit, ba chce-li mu zůstat nesrozumitelný. Ještě o krok dále: předpokládejme *per absurdum*, že žárliivý nebo „odlišštěný“ malíř své dílo nikdy nevystaví, nikomu neukáže, zůstane sám svým jediným divákem a konzumentem! Skutečnost referenční i tehdy zůstane nedotčena, neboť ten jediný sebe-divák již zřítla nebude týmž divákem. Docházíme tak k závěrečnému vymezení modernistického obrazu — a to definiivně přijmeme —, za něž se žádný disrealizátor nedostane: obraz jakožto „plastická struktura opatřená referencí“. Čtenář sám si definici snadno přefornuluje pro poezii. Disrealizace může teď nechat o: obrazení, figuraci, model; může převrat jakýkoliiv kopijní nebo imitativní poměr k světu; může usilovat o maximální neosobnost; sebevíce po techničtí svoje úsilí; podávat jen čiré struktury věci nebo i nevěci; přes tuto definici se nedostane. Dovětkem definice o referenci je však zároveň založena i možnost a skutečnost *kritiky*, kritika je justifikována a obnovena v plném



rozsaahu. Tim vřbec nemimn takzvanou „novou kritiku“ (nouvelle critique), která ve Francii je hlučným doprovodem „nového románu“: ta dosti všeobecně záleží v tom, že počne analýzou díla za použití terminologie a metod strukturalistické lingvistiky; načez se hbitě přehoupne mimo text a více méně nesourodě začne psychologizovat, antropologizovat, tak či onak ideologizovat. Myslím na kritiku, jež zároveň plyne z pojmosloví i snah modernistického umění, je jim sourodá v mezích, v nichž je toto umění myslitelnou skutečností, a přitom nesuspenduje, nýbrž dál rozvíjí kritiku, která jako kulturní nutnost naskakla a organicky se vyvinula v naši vzdělanosti a s ní. Je to kritika, která nasazuje na obou místech, kde struktura ústí v referenci; kritika je vřbec umožněna existenci referencí v díle. Z analýzy struktury vyjde, a není důvod, aby k ní nepoužila i metod strukturalistických. Na území referencí původcovské je kritikou tvůrčí opravdovostí, kritikou autorovy osobnosti, talentů, étosu i patosu, autenticity jeho vztahu k jeho dílu. Na území referencí konzumentské je kritikou ohlasu díla, vřivu, jímž působí, dojmu, jímž se rozlehlo ihned a rozlehlá dál průběhem času; atd. A poněvadž jsme se vmluvili v řeč strukturalního umění, povězme prostě, že existence kritiky je zde zakotvena či zdůvodněna zřejmým a nevyhnutelným přesahem či přebýtkem zamenaného (le signifié) vůči znamenajícímu (le signifiant), významu vůči označení.

*Clitové formy disrealizace* nesou si znamení svého původu na čele v tom, že nevytlačují realitu, objekt, referenci z uměleckého díla na základě intelektuální analýzy vztahu formy-obsahu, nýbrž objektivní obsah díla traktují přímou agresi, *deformují* jej násilně, případně se jej snaží rázem celý vyměnit. Na tomto pólu výměny rázem celé se mogné uplatňují metody automatismu a mechanismu. Praticem těchto nenaalytických, antracionálních a paleticky totalitních postupů je nepochybně Lautréamont a vývojová linie jde od něho přes několik extatických nebo ztřeštěně nihilistických prostředků přímo k *expressionismu* a *surrealismu*, ježž dlužno pokládat za francouzskou a Freudovu psychoanalýzou poučenou odrůdu (a posteritu) *expressionismu*. Základní princip je týž: zásadní negace objektivní, vnější reality a její náhrada realitou jinou, „vyšší“ a „pravdivější“ — objektivní reality je realitou vědomou, realty vyšší lze tedy dosíci jen mimo vědomí a branou k ní je subliminární sféra lidského psychismu, podvědomo, pud — existují způsobý, jak podvědomo přimět k výrazu: extáze, hůře, sen, navození automatického vřlevu předstáv — v surrealismu nová či vyšší reality „nadrealita“ (surréalité) vzniká histétním předstávových symbolů automaticky z podvědoma vynášených, v expressionismu je nadrealitou, příbližně vzato, sám nestylizovaný obsah přímého vřlevu podvědoma. Nechme stranou, kniha by na to nesáhla, mnohonásobně opětně soudobého umění tímto metodami disrealizace, a třebaš i jen, a pouze v románu, uměleckým zhodnocením snu, snění, halucinace, pojmu podvědoma: došlo tu k nesmírnému *rozšíření pole vědomí* na němž první vydělal sám umělecký objektivistický realismus. Necháme stranou z úsporných důvodů i podružnější formy automatické disrealizace, například francouzský malířský

*tachismus* (angl. *action painting*), kde malř dosahuje svého výsledku (obrazu?) mechanickou akcí štěte, ovládaného případně i mechanickým nástrojem. Zájimají nás především násilné deformace reality, jež se tentokrát nedějí automaticky, ale vědomou agresi. Jsou nesmírně různé, a především: agrese může se týkat jak reality, tak ovšem i dosavadní skutečnosti umění. V tomto ohledu agrese proti existujícímu umění jsou disrealizační úkony: dávno umělecky hežné a říká se jim ironie, výsměšek, burleska, groteska; vezmi Monu Lisu a přimajuji ji husarský knír, Michelangeloovu Mojžíšovi nasadit papachu nebo tvrdák, Božskou komedii přetackuji na lidovou veselohru. Šprýmy staré jako umění samo, ale uměleci-antirealisté je mají rádi a budou je vymýšlet vždy. Kategoricky nejobecnějším gestem tohoto druhu je Dubuffetovo Rozstřílejte Louvre, zničte všechna muzea! A zase ten nihilismus není ani v nejmenším nový, bylo tu přece dada a dávno předtím jádrně brutality Courbetova. Tenhle Dubuffet daleko není pouhý šprýmař; to by byl nezařjal Jeana Paulhana, který mu, pétačtyřicetiletému, roku 1945 uspořádal první výstavu; má i svou tvář modernisticky teoretickou a jako teoretk disrealizace vřbec popírá esenciatitu, podstatnost, věčnost umění. S uměním, říká, je tomu jako s chbuli, chceš se dostat k jejímu jádru, odloupáváš z ní tedy slupky, loupeš, loupeš a s poslední slupkou je sic konec loupaní, ale jádra v ní nebylo, nezbudě nic, chbuli byly právě jen ty slupky. Uměním je právě jen součet historicky uskutečených uměleckých děl, absolutní podstatu neuskutečňují však žádnou, umění *jakožto takové* je pouhé slovo a chtít je definovat historicky znamená venkoncem jen napsat román názorů o umění. Umíme-li myslet abstraktně, ztotožníme tuším Dubuffetovo popření substanciatity umění s de Saussurovým „jazyk je forma, nikoliv substance“. Jakožto praktický malř je Dubuffet hlasatelem „umění syrového“ (art brut), také „divokého“ a chápejme to jako profiklad umění „kulturního“; umělec má do svého díla projektovat svou niernou spontaneitu, přírodní, anonymní hloubku své živočišnosti, osvobozené od všech kulturních i uměleckých vřivů a námosů. V gruntu je Dubuffet případem umění samouckého, „navrhlho“; „primitivního“; docela v tradici Rousseaua Celnka, s přísadou asociální brutality navř. Ale je také disrealizačním seana Celnka, s přísadou asociální brutality navř. Ale je také disrealizačním „maternologem“, experimentuje na svých obrazech novými malířskými látkami, nahrazuje barvu dehtem, křihem, popelem, pískem, zabývá se i papřrovou koláží, atd. Ani tady nejsme v oblasti naprostých novinek, tímto způsobem a směřem počali hledat i kubisté, a Apollinaire, který byl pověštný polněšilec, radli bez úsměvu, aby se umělec pokusil malovat a lidským lejnem. Podle našeho názoru je Amerika již dávno provincií uměleckého disrealizačního modernismu afekčního typu: poučila se v Evropě, rozvíla jeho formy a maximálně dáma je ve svých podmínkách společností hyperindustrializované a konzumativní, zároveň i zjednodušená primitivností svých uměleckých tradic, a vřváží dnes nazpět do Evropy, jednak oslněné, jednak svolně, neboť poznává svůj původní majetek. Knihy, od nichž jsme odrazili na člunu své úvahy, se americkým disrealizačním modernismem, ač je dávno už i evropským, nezabývají; pokládáme to za jejich nedostatek. Směry a typy americké disrealizace bychom rádi pokládali za výraz tamní společnosti a civilizace, kte-

rá je už i naši: civilizace nové průmyslové revoluce, paroxysstického technismu oblibujícího si kolosální výkony, zautomatizovaných procesů výrobních (a bída, i životních), společností veskrze konzumní a masové. Jak jinak se v těchto podmínkách může disrealizační násilí v umění projevit než industriálně-technicistickou povahou materiálů, typizací a stereotypizací forem, agresivním zjednodušováním objektu a vypjatou kolosálností projevu? Budíž tedy takzvané „*umění primárních struktur*“: uplácňuje tvarové kouli, válce, krychle, jež se v přírodě nikdy v dokonalé podobě nevyskytují, ale které je hračkou vytvořit průmyslově, vřebec nás odkazuje do industriálních dlíny a k výrobnímu artificialismu, obnažuje čistou strukturu, potlačuje referenci. Budíž takzvané „*land-art*“: umísťuje tyto struktury do volné přírody anebo přírodu upravuje a zpracovává do strukturálních tvarů, je jakýmsi, síť venia verbo, zahradičtívním industriálního věku, větví ekologie, jež studuje vztahy života a jeho přirozeného prostředí. Budíž „*umění chudé*“ (*minimal art*): pracuje s prvky a zlomky, případně odpadkovými, průmyslového materiálu, které nejsou strukturální celky a zároveň nemají ani reference. Budíž „*umění konceptuální*“: jeho materií jsou fotografie, diagramy, rysy, grafické dokumenty, atd. Ale budíž především a v rozsahu mnohem všeobecnějším *umění hippie*, umění amerického, a již i evropského, *undergroundu* (podzemí), obě jména pokládám za synonymní a za téměř synonymní pokládám umění *beatníků*. Všechny umělecké ismy předechozí je možné jeho obecnému rozsahu podřadit, rozhodně je hippie-art nevyhlučuje; a má mnoho dalších svých jednotlivých uměleckých projevů a úkazů: „*popmusic*“, „*acidmusic*“, „*folk song*“, „*folk rock*“, „*underground picture*“, a všechno, co hledí k obecnému pojmu „*popart*“. Ale zde se vnučuje několik vět obecné charakteristiky, jakési vymapování země neslýchaných hippies hrstkou bodů, orientační zkratková forma stačí. Společensky hrozivé a často agresivní hnutí hippie zaujímá vůči dosavadní lidské společnosti, ať je její forma (měšťansko-demokratická, socialistická) jakákoliv, a vůči existující lidské kultuře stanovisko absolutní negace: nesplnily slib učinit člověka šťastným a svobodným, vyměňují jen jeho pouta a způsoby jeho tízně. Jsou ostlně určeny k zániku, leží již na smrtelné posteli, kterou s nimi hippie ovšem nehodlá sdílet. Ze všech hodnot, které kultura stvořila, odnáší si hippie do svého světa, aby je zachoval, pryť jen dvě: hudbu a drogu. My bychom k nim připojili ještě dvě další, na nichž hippie přece zakládá svoje společenské fungování i svoje úsilí o slast: lásku (naprosto volnou) a přátelskou družnost. Hippie zavrhli společnost, rodné vztahy, sociální povinnost, politiku, město, odmýšlel představu práce a tvorby a práce si neváží, odmítá pracovat a udržovat tím společnost, a zaměnil smysl života na výhradně ukájení potřeby blaha a rozkoše. Hippismus je útěk z pekla (to jsme my, druzí) do znovunalezeného ráje. Ne toho, ježž nám slibují sociální revoluce: „*My nechceme dělat revoluci, my chceme žít, jako by už byla uskutečněna!*“ Toho, ježž si lze opatřit soběstátním životem ve volné přírodě; na okraji společnosti; okupací opuštěných vesnic; lupem a příživnictvím (hippie se za ně nestydí); odchodem což víme kam, jnam, do Afriky, do Asie, pod Himalaj, kde hippie bude ovšem pěstovat jógu, nirvānu, buddhistický zen, neboť cítí sympatie

a hledá východiska ve všem, co je civilizací zcela cizí a jinou než naše, ale kde hledá především společenské prostředí, v němž práce není oceňovanou hodnotou a kde ho bez povšimnutí nechají žít po svém. Požívání drog má v životě hippieho centrální význam: je úkolem přímo rituálním; uvolňuje podvědomo, rozvažuje pud, odstraňuje sociální inhibice, otvárá „*umělé ráje*“ (Lancelot: Chci pohlédnout do tváře boží). Hippismus má svoje básníky: Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Bob Kaufmann, Gregory Corso, Claude Pelien. Svoje předky, uznávané: H. D. Thoreau (Walden, 1854), René Daumal, Aldous Huxley od třicátých let, Lanza del Vasto. Svoje proroky, teoretiky anebo znalce: Andy Warhol, Timothy Leary a Alan W. Watts (teorie drogy), Michel Lancelot, J. P. Cartier, Gérard Borg, Edgar Morin. A svoji koncepci umělecké disrealizace: k té ostatně mříme. Tam, kde je cílem života rozkoš, nebude ani umění mít cíl a smysl jiný. Umění je v koncepci undergroundu artu založeno na lidské schopnosti (a potřebě) cítit slast z tvaru. Obsah je irrelevantní, objekt je nepochybně disrealizačně negován, totiž popřen mou lhostejností k němu. Na druhé straně však se rozplynul a zanikl i pojem tvorby jakožto práce, jakožto dělné intervence tvůrce do reality, *aby* tvar vznikl. Hippie leží na stranu, vnímá slastně přírodu a těší se z nekončného působu jejích tvarů, ze skladu barev, z proměnlivé konfigurace mraků, z dramatické nebo konješivé konfigurace terénu. Již jsme tuším někde uvedli příklad modernistického umělce, který na otázku po jeho posledním uměleckém díle ukázal prostě prstem na hvězdnou oblohu. Ale jak se jeho slast liší od slasti chutného jídla, rozkoše požívané drogy nebo výkonávaného mlhostného aktu, v čem je jeho slast slastí *uměleckou* a svou uměleckostí ohraničenou proti slastem živočišným? Tím, že si „*umělec*“ tvarově prociťnou realitu nepřivlastnil, zůstáváme stále v rovině „*samoučelných účelností*“, které charakterizují a zakládají umění. Dokonce i pojmu tvořivosti zůstala jakási mezní plátnost, z tvorby byla pouze vyloučena práce: tvořbou je zde i akt či činnost, jimiž k cílům neuzítkovává slast z tvaru abstrahujeme z přírodního objektu všechno, co není tvar; každý takové činnosti schopen není. Právě uvedeným příkladem jsme tuším vymezili zároveň i základní koncepci undergroundu artu, již je pojem „*umění otevřeného*“. Představuje vzhledem k dosavadnímu umění nový, nesmírně rozšířený statut uměleckého díla, zároveň i absolutní zprchavnění uměleckého díla, jeho existenci omezení na okamžik jeho víemu. Příklad: „*kouřové sochy*“, tj. vzdušné sošné útvary, které vytváří stoupající, vinoucí se a větrem zmlínaný dým; je možné je dokonce ztvárnitovat „*tvořivou*“ intervencí „*socháře*“ vyzbrojeného například plachtou nebo větví. Připomínají „*action-painting*“ nebo akce malíře-tachisty, výsledky trvají však mnohem méně, „*dlo*“ trvá jen vteřinu. Dílo však explicituje — per absurdum — prastaré zjištění estetické, že vnímatel Mory Lisy, přicházející minutu po mně, „*realizuje*“ svým viděním Monu Lisu zcela jinou, než je má nebo autorova nebo i jeho vlastní za rok nebo za týden. Ještě toto: jak muzeálně zachovat „*kouřové sochy*“? Představa muzea, galerie a pojem tohoto umění se vyvíjejí. Což nám připomíná znovu Dubuffeta a jeho Zniče muzea. Ale především se „*otevřít*“ umění do volného neomezeného okolního prostoru a suspenduje pojem obra-



zu, sochy, umění vůbec jakožto reality vymezené hranicemi, reality privilegované, za jejímiž mezemi se rozkládá prostor věci, umělecky nepojmenované a kvalitativně lhostejných nebo jiných. Obraz je svým způsobem konstruován svým rámem, rám jej izoluje, omezuje a tedy i definuje: připomeňme, že zvyk rámovat obrazy se vyvinul od renesance, středověk jej neznal, rámeček vznikl s obrazem-obrazem, s realismem, v dějinách je vznikem i vývojem přibližně soudobý s muzeem, obrazárnou, sbírkou, zdi muzea i čtyřúhelník rámu jsou prahy, od nichž dovnitř platí privilegium.

A zde znovu naše kritické poznámky, a zase poběží o kritiku pojmovou. Lze ji nejhodněji provést na principech *underground artu* jakožto krajním křídle a extrémní formulaci disrealizačního modernismu pasionelního: extrém vyřazuje podstatu. Na revoluci citové vzpoury tak absolutní, že chce přeskočít sám čas a chovat se již dnes tak, jako by revoluce byla dovršena skutkem, se mi nelíbí to, že faktický nechala svět světem a ten starý svět mně při prociutí z negativistického rauše čeká nezměněn: droga idealistického sebeobluzení fungovala sic dokonale, ale působila přesnou vteřinu trvání kouřové sochy, disrealizace proběhla úplným kruhem tři set šedesátí stupňů a dovršila se tam a tím, kde a čím začala, realitou a realismem. Na uměleckém díle, jímž je kouřová socha, se mi nelíbí právě to, že ji nelze uložit do muzea, že totiž popírá dějiny, to jest lidskou paměť, a s ní ovšem i záměr umělecké disrealizace, před vteřinou pojalý. Na hippieckém stanovisku k umění se mi nelíbí, že samotný pojem umění rozšiřuje až do úplného zániku umění a jeho rozplynutí v přírodním a nepojmenovaném. Na estetice nezáštné slasti se mi nelíbí, že byt' byla sebeznezištnější, obehde se dokonale bez umění jakožto tvorby, k nezáštné slasti mi dokonale stačí příroda a moje smysly, z nichž a jimiž se nezauiatě a neegoisticky těším: přeloženo do řeči staré estetiky to znamená naturalismus a senzualismus, a ještě prostěji objektivistický realismus a naturalismus, přesně to, čemu jsem chtěl pasionelní disrealizací uniknout a k čemu se bludným kruhem vracím jako k něčemu, před čím bylo zároveň *zbytečné a marné* ulkat. O výsledcích citové disrealizace podnikané uměním *undergroundu* si prostě myslím to, co si — občanský a sociálně — myslím o hippies: jsou sociálním fenoménem výrazným, výmluvným, hrozivým, zduvodněným a ve svých motivech často i sympatickým; nechtějí s námi zásadně nic mít společného, nedivím se jim; ale zůstávají projevem bezbrannosti a bludné bezmoci. Ještě je možné připojit, že v umění je jejich kolosální a agresivní, faktický, i když popíraný realismus či naturalismus vskutku úkazem společností konzumní a kultury zmasovělé. Nedomníváme se, že by význam těchto kritických poznámek byl jiný než význam našich kritických stanovisek k jevům umělecké disrealizace intelektuálně analytické. Obojí poznámky nejsou k sobě navzájem ani dodatkové, říkájí naprosto totéž, třebaš z různých východisek a jinou řečí. Říkají, že obraz z obrazu nikdy utéci nedokáže; že není umělecké struktury bez reference; že forma je formací obsahu; že význam vždy přesahoval výraz. A máme-li mluvit o *undergroundu*, a to ne už jen o jeho umění, ale o disrealizačním bludném kruhu jeho filosofie

života, říkájí, že hledat štěstí jako smysl života musí nepochybně zůstat dovoleno, i když je to možné marné; ale ani hledat marně štěstí nelze jinak než *s otevřenými očima.*

1974