

P A N

Pro Arte Nova

IX.

LUNATICS, POETS & LOVERS

I.

edition
CYPRICH

1 9 8 1

MARCEL DUCHAMP

- chronológia
- Marcel Duchamp
- Symbolistické dielo Marcela Duchampa
- Nič než umelec
- Tvorivý čin /M. Duchamp/
- Kam spejeme /M. Duchamp/

JOHN CAGE

- správa
- dejiny experimentálnej hudby v USA
- zo štyroch výpovedí o tanci
- prednáška o ničom
- knihy, ktoré ma ovplyvnili
- z prednášky na Julliar school of Music
- *indeterminancia*

JOSEPH BEUYS

- šéf
- isolation unit
- kojot
- pumpa na meď
- slávnosť mieru
- vymetanie
 - z rozhovoru po prepustení z akadémie
 - organizácia pre priamu demokraciu prostredníctvom všetudového hlasovania
 - stanovy Spolku pre podporu slobodnej medzinárodnej vysokej školy tvorivosti a interdisciplinárneho bádania

MEL BOCHNER

- číslo a tvar
- rozhovor o Malevičovi

GORDON MATTA - CLARK

~~ROBERT S. WILSON~~

Autori: J.Chalupecký, M.Duchamp, J.Cage, P.Rezek, J.Kostelanetz,
W.Vostell, C.Tisdall, J.Beuys, B.Richardson, Coplans, T.
Castle, M. Croyden

Nejste-li pomocníky, alespoň svědky jste. Tam od vás někde se ozývá odvaha, na níž se bude muset lidské dílo asi dohodnout: odvaha být a nerozumět, neboť toto jest právě život. Přivolávám obrazy italských měst a francouzských koupališť, uzřené Chiricem, provědy nedokončený stroj Duchampovy Mariée, chorál Joycova Odyseea a bolavé listy knih Jouveových, drsnou a svěží citlivost veršů a proz básníků amerických. Pařížského sedláka Aragonova, také přísnost Daliovu, některá desivá plátna Bonnardova, zásludné protokoly Bretonovy, také fotografie Atgetovy a těch, kdo to dovedli po něm, také scény z některých starých filmů, cihlové zdi a plynoměr z Chaplinova Kida především - pokládajte odevšad zaznívá něco, co nazvu mytologií moderního člověka čili svět, v kterém žijeme.

C H R O N O L O G I E

- 1887 28. července narozen v Blainville u Rouenu. Syn notáře. Střední školu navštěvuje v Rouenu. Maluje a kreslí krajiny a podobizny
- 1904 po ukončení lycea v Rouenu stěhuje se do Paříže, kde již žijí jeho starší bratři, malíř a grafik Gaston podepisující se Jacques Villon (1897) a sochař Raymond, podepisující se Raymond Duchamp Villon (1876). Také jejich mladší sestra Susanne (1889) věnuje se malířství
- 1904-1905 na Akademii Julian v Paříži, potom se učí v tiskárské dílně
- 1909 první vystavené obrazy na Salonu nezávislých v Paříži. Maluje fauvisticky, později vliv Cézanna
- 1910 setkání s Apollinairom, Gleizesem, Metzingerem atd.
- 1910-1911 symbolické obrazy
- 1911 vliv kubismu. Počátek přátelství s Picabiou. Vzniká kubofuturistický Smutný mladík ve vlaku a Akt, sestupující se schodů
- 5
- 1912 Akt sestupující se schodů pobouří kubisty a Duchamp jej na jejich přání odstraňuje ze Salonu nezávislých. Cesta Jura-Paříž s Picabiou. V létě v Mnichově, kde poprvé koncipuje námět Nevěsty. Projíždí Vídní, Prahou, Drážďanami,

Berlínem. Hledání nových technik. První texty. Na podzim organizuje s Apollinaiem, Picabiou, svými bratry Salon Zlatého řezu, který dává uplatnění pokubistickému umění. Resignuje na obživu uměním a přijímá místo knihovníka. První ready-made: Bicyklové kolo

- 1914 sensační úspěch Aktu sestupujícího se schodů, na velké výstavě moderního umění v budově Zbrojnice v New Yorku (tzv. Armory show). Příprava Velkého skla: Nevěsty svlékané svými mládenci, dokonce. Zproštěn vojenské služby
- 1915 Odjezd do New Yorku. Seznámení s Louisem a Walterem Aronsbergovými a jejich uměleckou a literární společností. Setkání s Man Rayem. Začíná Velké sklo
- 1916 s Picabiou, Man Rayem, Crottim vytváří v New Yorku protodadaistickou skupinu. Vystavuje v New Yorku poprvé ready-mady. Spoluzakladatel Společnosti nezávislých umělců v New Yorku. Seznámení s Katherinou S. Dreierovou.
- 1917 jeho ready-made Studánku odmítla porota Nezávislých umělců vystavit. Vydává dadaistický časopis The Blind Man (dvě čísla) a Rongwrong (vlastně Wrongwrong - jedno číslo)
- 1918 maluje poslední obraz v tradiční technice oleje na plátně: Ty mně. Přesídlí s Yvonnou Crottiovou do Buenos Aires. Ve Francii umírá Raymond Duchasp-Villon, brzy po něm Apollinaire. Rozhoduje se nevystavovat

- 1919 věnuje se intenzivně šachům. Návrat do Paříže, styk s pařížskými dadaisty. Manželství Suzanne Duchampové a Jeana Grottiho
- 1920 Odjezd do New Yorku, od té doby střídavě v New Yorku a v Paříži. Začíná užívat pseudonym Rose (pak Rrose) Sélavy. První "optický přístroj": otáčející se skleněná deska, vytvářející ilusivní obraz. Zakládá s Katherinou Dreierovou a Man Rayem Société Anonyme, muzeum moderního umění
- 1921 vydává s Man Rayem jediné číslo New York Dada
- 1922 věnuje zkoumání matematických zákonů hry, šachům, slovním hříčkám
- 1923 zanechává práce na nedokončeném Velkém sklu. Přesídluje do Paříže a v příštích letech se občas vrací do New Yorku. Počátek přátelství s Mary Reynoldsovou. Pracuje na optických kotoučích
- 1924 zkoumá matematické zákony rulety. Vystupuje v představení Picabiova a Satiova baletu Relache a ve filmu René Claira Entr'acte
- 1925 účastní se mezinárodního šachového turnaje v Nizze
- 1926 začíná spekulativní obchody s výtvarnými díly. V Brooklynu poprvé vystaveno Velké sklo. Při zpáteční expedici se roztrátilo. Během příštích odmítl až na maličkosti žád-

ná výtvarná práce

- 1930 členem reprezentačního francouzského šachového družstva.
Začne znovu vystavovat starší práce
- 1931 podruhé v Praze jako účastník Šachové olympiády
- 1934 vydává Zelenou krabici - poznámky a dokumenty z doby
Příprav Velkého skla 1911-1915
- 1935 Rotoreliéfy: gramofonové desky vytvářející při otáčení
optické iluze.
Začíná s přípravou Krabice - zavazadla, souboru plošných
i plastických reprodukcí svých děl ve zmenšeném formátu.
První velké ocenění Duchampova díla: Bretonův esej "Ma-
ják nevěsty" v časopisu Minotaure
- 1936 poprvé vystavuje se surrealitu. Opravuje roztržité
Velké sklo
- 1937 první samostatná výstava v malé galerii v Chicagu, obsa-
hující devět děl
- 1938 účast na Mezinárodní výstavě surrealismu v Paříži
- 1941 ukončuje práci na Krabici - zavazadla
- 1942 návrat do New Yorku. Instaluje zde surrealistickou výsta-
vu. Setkání s Johnem Cagem

- 1944 první známy náčrt ústřední postavy díla Jsou-li dány:
1. vodopád, 2. svítidlo
- 1945 první výstava tří bratrů Duchampových v Yale University Art Gallery. V příštích letech několik výstav se stejným námětem v USA i v Evropě. Spolupráce s Hansem Richterem na filmu Sny na prodej
- 1946 začátek soustavné práce na posledním díle Jsou-li dány...
Věnuje se mu příštích dvacet let
- 1947 spolupráce na výstavě surrealismu v Paříži
- 1950 Mary Reynoldsová umírá. První objekty-odlisky
- 1952 Katherina Dreierová umírá
- 1953 Louise Arensbergová a Picabia umírá
- 1954 umírá Walter Arensber. Manželství s Alexinou (Taeny) Satlerovou-Matissovou. Definitivní umístění Velkého skla v muzeu ve Filadelfii spolu s rozsáhlou sbírkou dalších děl
- 1955 přijímá americké občanství
- 1957 přednáška "Tvůrčí čin" v Houstonu
- 1958 pod názvem Le marchand du sel (Obchodník se solí - pře-

smyčka Duchampova (jména) vycházejí v Paříži sebrané texty
Duchampovy

- 1959 velká monografie Roberta Labela Sur Marcel Duchamp. Účast na surrealistické výstavě v Paříži. V dalších letech řada výstav v USA i v Evropě
- 1960 začíná vliv Duchampova díla na mladé americké umění
- 1961 umírá Jacques Villon a Susanne Duchampová-Crottiová. První velká retrospektiva v Pasadena Art Museum (114 děl)
- 1964 galerie Schwarz v Miláně vydává 13 Duchampových readymadů v 9 autorisovaných exemplářích
- 1966 v Londýně první evropská souborná výstava Duchampova: 244 čísel. Umírá Breton. Duchamp dokončuje Jscu-li dány...
- 1967 Pierre Cabanne vydává knížku rozhovorů s Marcelem Duchampem. Soubor děl Marcela Duchampa poprvé vystaven na francouzské půdě v rámci výstavy sourozenců Duchampových nejprve v Rouen pak v Paříži. Pracuje na souboru leptů Milenci
- 1968 objednává španělské cihly jako poslední dodatek ke Jscu-li dány... V noci z 1. na 2. října Marcel Duchamp umírá
- 1969 První výstava Duchampových děl v Praze (v březnu ve Špálově galerii). Jscu-li dány... umístěno ve Filadelfském

museu moderního umění, a tím poprvé zveřejněno. Vychází
velká monografie od Artura Schwarze s katalogem Ducham-
pova díla

1973 nejúplnější výstava Duchampova díla v New Yorku a ve Fi-
ladelfii (192 děl)

MARCEL DUCHAMP

Marcel Duchamp je jednou z nejpodivuhodnějších postav moderního umění.

Byl jedním z prvních, kdo si uvědomil, že tradiční pojem umění zastarává. Byl první, kdo z tohoto poznání vyvedl krajní důsledky.

Mluvívá se v případě Duchampově často o provokaci a o anti-umění. Je to nedorozumění.

Duchamp naprosto nechce provokovat. Chce vyvést člověka z obvyklého praktikování života, ale nechce ho urážet.

Duchamp nechce potírat umění. Chce člověka vést tam, kam ho vede umění, jenže pokládá za nutné, vést ho tam jinou cestou. Proti čemu se staví, je estetická iluze. Estetickou iluzi nevyvolává jenom takový či onaký způsob zpodobování a předvádění skutečnosti v uměleckém díle. Každý krásný předmět, který je udělán tak, aby se vyděloval svou autonomní strukturou z ostatní skutečnosti, je k tomu, aby skýtal estetickou iluzi. I kubistický obraz a abstraktní kompozice jsou krásnými iluzemi.

Duchampovo dílo cílí k problematizaci autonomní struktury uměleckého díla. Jeho díla nabývají významu gesta, kterým umělec sám vstupuje do skutečného světa, znovu jej objevuje, hledá mu nový význam.

Své objekty Duchamp nazývá readymady. "Ready made" znamená v americké angličtině konfekční výrobek, na rozdíl od výrobku "to measure", zhotoveného na míru. Pro své readymady používá Duchamp nejobyčejnějších předmětů z našeho anonymního oko-

lí. Někdy do nich zasahuje malou korekturou, někdy je sestavuje do nových celků, někdy jen vyjme věc z její normální souvislosti. Jedním z posledních Duchampových readymadů je tabulka se starého pařížského domu "Eau gaz à tous les étages (Voda a plyn ve všech poschodích). Ve svých readymadech se Duchamp důsledně vyvazuje z estetických kategorií. Nejsou krásné ani nekrásné. Jsou mimo tuto stupnici hodnot. Nejsou však ani žádným způsobem užitečné. Vyrovnat se s jejich existencí vyžaduje zvláštní námahy. Proto vzbuzovalo dílo Marcela Duchampa vždy takový odpor. Nejspíše by se dalo říci, že tyto readymady nutí toho, kdo se s nimi setkává, aby opakoval první akt umělce: musí přijmout tyto věci a s nimi pak všechn svět jako něco, co dříve než je prospěšné či neprospěšné, libé či nelibé, estetické či neestetické pouze jest.

Člověk musí znova začít hledat smysl bytí, znova jsoucna pojmenovávat, znova se učit řeči.

Odtuž Duchamp otevírá mezi člověkem a světem novou hru významů. Některé Duchampovy readymady jsou blasfemické - Mona lisa s přikreslenými knízy a vouskem. Není to vtip. Jako každá blasfemie je i tato výrazem zoufalství.

11

SYMBOLISTICKÉ DÍLO MARCELA DUCHAMPA

1

Podle některých významných kritiků všechno, nebo téměř všechno Duchampovo dílo je onyl. Celým svým konáním prý jen zakrýval své "hanebné umělecké ztroskotání". "Po řadu desíti-

letí jenom parodoval nebo opakoval nebo jinak obchodně zužitkoval své staré nápady," ujišťuje Hilton Kramer, kritik newyorských Timesů. Nejenom to: co, kdy udělal, byla prý jen "vybledlá opakování slohů z rozhraní století, prováděná napodobitelem rafinovaného vkusu, ale s málem síly a původnosti". Kramer cituje s nadšením jiného známého amerického kritika, Clementa Greenberga: v moderním umění je třeba rozlišovat skutečnou avantgardu a pouhý "avantgardismus" a původcem tohoto "avantgardismu" je právě Duchamp - jeho originalnost je jenom chtěná, pouhou zvlášť, je to "vymyšlenost místo tvorby, nápady místo imaginace".

Tak se dlouho popisovala a ještě popisuje životní dráha Marcela Duchampa: kariéra uměleckého provokatéra, šaška, nihilisty. 1912 pobouří tolik své přátelé kubisty obrazem Aktu sestupujícího ze schodů, kterým obešel Salón nezávislých, že ho požádají, aby jej odstranil. 1913 připevňuje vidlici bicyklu s kolem na kuchyňskou stoličku: je to první readymade. Už tehdy pomalu přestává malovat, až posléze nebude dělat téměř nic než - občas - takové objekty. 1916 následuje první "asistovaná readymado.

13

podepisuje reklamní tabulku továrny na laky s vyobrazením holčičky natírající postel, když předtím nápis "Saponin Enamel" opravil na Apolinére Enamel. 1917 posílá na výstavu newyorských nezávislých readymade, jež nazývá Fontaine (Studánka): je to obráceně postavená pisoárová mušle, kterou podepisuje jménem komické figurky s populárního kresleného seriálu, R. Mutt. Nezávislí do pokládají za špatný vtíp a exponát nevystaví. Duchamp se s nimi rozejde. Potom se věnuje soustavnému vynalézání

slovních hříček, mnohdy pornografických. 1919 přikresluje na barevnou reprodukci *Mony Lisý* knírek s bradkou a píše pod ní písmena L.H.O.O.Q. - záhadný nápis, který Francouz přečte jako "olle a chaud au cul" a Angličan jako "look". Téhož roku se roustřeďuje k pracnému zhotovení napodobeniny šeku ve velkém formátu, jímž platí svému zubnímu lékaři. 1920 začíná používat ženského pseudonymu Rose - pak *Rose* - *Sélavy*, které se dá číst jako "Eros, c'est la vie" (Eros, to je život), ale může být také pornografickou narážkou: "Arrose, c'est la vie (Zvlhčuj, to je život), při čemž slovo arroser je dvojsmyslná. V příštím roku se dá fotografovat v ženském převlečení jako dobová vamp a podobiznu vlepuje do etikety na voňavkové lahvičce s nápisem částečně zkomoleným: Belle Haleine - Eau de Violette. Jsou to opět slovní hříčky: "Belle Haleine" (Krásný dech) čti Belle Heléne (Krásná Helena), místo očekávaného "Eau de violette" (Fialková voda) je tu "Eau de Voilette (závojeová voda). Zároveň prohlašuje, že zanechá umění a věnuje se šachům. 1923 vskutku opouští nedokončené dílo, na kterém pracoval od roku 1915 a které zřejmě mělo být vyvrcholením jeho uměleckého úsilí: rozměrné dílo na skle, již nazývá La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Nevěsta svlékná svými mládenci, dokonce): Duchamp miloval slovní hříčky a même v názvu zní stejně jako "a sine" (miluje mne) - vysvětlení, pro které mluví také okolnost, že čárku před anakolutické même, doplňuje Duchamp teprve dodatečně. 1924 se pokouší vynalézt metodu, jak bezpečně vyhrávat v ruletě a vystoupí nahý v dadaistickém baletu Picabiově a Satiově Rélâche (Nehraje se), 1925 se účastní šachového turnaje v Nizze, výtvarné práce zanechává. 1930 se stává členem francouzského reprezentativního šachového družstva a s ním také přijíždí 1931 na šachovou olympiádu do Prahy. 1935 na pravidelné výstavě vynálezců v Paříži - *Concours*

Lépine - si najímá stánek a předvádí jako "technik-amatér" kotouče, které se dají nasadit na gramofón a při otáčení vytvářejí iluzi trojrozměrného útvaru - mezi jinými je to japonská rybka, čínský lampión, montgolfiéra. Jinak jeho výtvarná práce se omezuje téměř už jen na instalaci několika výstav surrealistické výstavy v Paříži 1947 s plastickým a kolorovaným ženským prsem z pěnové gumy a nápisem: "Prosím dotýkati se". V posledních letech udělal pár drobných plastických předmětů. Z roku 1954 je Samičí fíkový list - otisk ženského pohlaví; z roku 1959 tužkový autoportrét s kusem odlitku tváře: With my Tongue in my Check, doslova S jazykem v tváři, ale v angličtině s významem "Vysměšné"; z téhož roku je Mrtvé mučení odlitek nohy s mouchami přilepenými na chodidle. Od konce války pracuje potají na velkém diorámatu Jsou-li dány: 1. svítíplyn, 2. vodopád - pohersujícím díle s naturalistickou nahou ženou ukazující divákovi své pohlaví.

Nápady, fragmenty, ateliérové kuriosity, šokující artefakty. "Když jste byl mlad, netoužil jste získat umělecké vzdělání?" ptá se Pierre Cabanne v knížce rozhovorů s Marcelem Duchampem (1967). "Možná," odpovídá Duchamp, "ale byla to chuť velice mírná. Chtěl jsem pracovat, ale hluboko ve mně byla nesmírná lenost. Raději žiju, dýchám, než pracuju. Nepředpokládám, že práce, kterou jsem udělal, by mohla mít v budoucnu ze společenského hlediska nějaký význam. Chceteli, mým uměním bylo žít; každá vteřina, každý vdech je dílo, které nezůstává nikde zaznamenáno, které není vizuálně ani mozkové. Je to jakási neustálá euforie."

Z obálky Cabnnovi knížky se oklebí tvář starého klauna: fotografie osmdesátiletého umělce. Ale ta fotografie se Mar-

celů Duchampovi vůbec nepodobá. Byl to člověk velice zdrženlivý a zdvořilý a přitom laskavý. Dokázal zůstat přirozený a prostý, i když už byl legendární postavou. Kdo se s ním jedenkrát setkal, nikdy na to nezapomene.

Není ani pravda, že by byl málo a nerad pracoval. Jeden z jeho dobrých přátel, Alexander Calder, o něm říká, že "He used to work like hell", pracoval jakžtak. Ale nechťel svým dílem na sebe nijak upozorňovat. Má-li se mu porozumět, musí se chápat, že je především obráceno do soukromí. Vzpomínám na první soubornou

15

výstavu, které se osmdesátiletý Duchamp dožil ve své vlasti. Otevřel ji nejdříve v Rouenu, městě svého mládí, a potom teprve v pařížském Muzeu moderního umění. Rušné sály tohoto muzea s mezinárodním obecenstvem červnové Paříže nebyly příznivým prostředím pro Duchampovo umění; tam mohla zbývat pro diváka jen jeho nezvyklost. Ale jako zakletý chodil samotářský poutník prázdnými temně sály muzea v pokojném Rouenu. Co jindy a jinde snad mohlo šokovat.

Zoufalé je také téma největšího malířského díla, jeho la Mariée mise à nu par ses célibataires, même. Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce. Ikonologicky je to obraz Nanebevzatí Panny Marie, obrácené v obraz neplodnosti.

Duchamp jej realizoval na veliké skleněné desce, umístěné volně v prostoru, takže celé okolí se všemi lidmi i věcmi stále do něho vstupuje volně, stejně, jako ono samo se vznáší ve svém okolí. Nevěsta není a nikdy nebude dokončena. Také svou nedokončeností vstupuje do života diváků. Je na nich, co si s ní počnou. Na Nevěste pracoval Duchamp po několikaleté

přípravě osm let. Mnohá léta šádná. Katalog Duchampova díla je pramálo obsáhlý - něco přes 200 prací. Na čem Duchampovi záleží, je podivuhodnost samotné existence, nikoli hmotné dílo.

Mnoho svých věcí postrácel, nebo ponechal zničení. Některé rozdál jiné prodal přátelům za směšnou cenu. Steží kdo vystupoval tak málo jak umělec a steží kdo si v našich dobách zachoval důstojnost umělce jako on.

11

■ Básníkem, kterého si Duchamp nejvíce váží, je Stéphane Mallarmé. Marcelu Duchampovi minul loni osmdesátý rok. Jeho díla se vynikla z času. První readymade, Bicyklové kolo, je z roku 1913. Dodnes se nevejde do dějepisů umění. Zůstává nejživější přítomností.

1968

12

bylo tady neokázalé a tiché; zneklidňující a pobuřující readymady se stali důvěrnými záležitostmi, které se v té chvíli týkali jen Marcela Duchampa a toho, kdo sem zdaleka přijel. Nebyla to velká výstava a hlavní v ňi tu vůbec chyběli; nedaly se transportovat. Ale i ta skromnost k ní patřila. Divák roztáčet kolo bicyklu, dlouho se díval na zarámované a zasklené kapesní šachy, na dvojici složených zástěr, na onu červenou pruhovanou vestu, jejíž kovové knoflíky skládají jméno Péret. Dělat umění bylo Duchampa, jak kdysi hezky řekl Katherine Kuhnové, "malá hra mezi já a mnou"; a bylo na příchozím aby si hrál tuto hru teď sám pro sebe. Jediné slovo co napadalo před těmito věci bylo: jennost. Jennost, zdržanlivost, intelligence, vnitřní míra, která dává umělci ustupovat do po-

zadí a nechává diváka, aby se zamýšlel sám.

Ale kde byl tedy ten šok, kterým měly Duchampovy věci působit? Byl to čas, který ji jen vzal? Ale tu si člověk s překvapením uvědomí, že díla která měla být nejprovokativnější, se Duchamp ani nesnažil vystavit. Ono první ready-made z roku 1913, proslulé Bicyklové kolo, se dostalo na výstavu teprve roku 1954 v New Yorku (a v autorově replice, poněvadž originál se dávno ztratil); neméně proslulá Sušička lahvi z roku 1914 až roku 1936 (a opět už jen v replice). Na výstavě moderního umění v Bourgeois Gallery v Chicagu byly vystaveny dva podle katalogu - či tři - podle pozdní Duchampovy vzpomínky - ready-mady, ale způsobem jak jen možná nejméně nápadným: "Pověsil jsem tři z nich na věšák u vchodu a nikdo si jich nevšiml - mysleli si, že to tam někdo něco zapoměl odnést. Což se mi velmi líbilo," řekl Tomkinsovi. Šlo asi o lopatu na sníh, nazvanou In Advance of the Broken Arm (Před zlomenou paží) která pak byla vystavena až roku 1958, a o kohout na komín, který se ztratil a nebyl ani vyfotografován. Duchamp jej nazval Pulled at four pins - výraz, který nedává v angličtině žádný smysl a je

16

pochopitelný teprve při spětném překladu do francouzského "Tiré a quatre épingles" čili "vyšňořený". Stejně je tomu s ostatními ready-mady vzniklými v desátých a dvacátých letech. Zůstávaly nejen nevystaveny a z valné části ani reprodukovány, nýbrž namnoze se postrácely a dnes se ukazují jen jejich repliky. Onu pisoárovou mušli s názvem Pontaine (Studánka), poslal sice Duchamp toho roku 1917 na newyorskou výstavu Nezávislých, a když nebyla k vystavení, uveřejnil protest - ale protest kupodivu omluvný, v němž se dovolává estetické úrov-

ně amerických instalatérských výrobků. Obraz Akt sestupující se schodů odnesl ze Salónu nezávislých beze slova, i když to byl pro něho otřes, který mu změnil život. Řekl si jen, jak vyprávěl o mnoho desítek let později J.J.Sweeneyovi: "Marceli, je konec s malováním, hledej si místo." Aby mohl napříště "malovat pro sebe", přijal skromné zaměstnání knihovníka.

Duchamp nebyl ani iniciátorem onoho protestu a stylizace je jen částečně jeho, L.H.O.O.Q. Mona Lisa s knírkem a bradkou se stala roku 1919 příkladnou dadaistickou manifestací; ale Marcel Duchamp ji nikomu ani nesměl ukázat. Bylo to jen náhodou, že ji u něho zahlédl Picabia; byl jí nadšen, zpaněťti ji reprodukoval a otiskl tuto repliku s názvem Dadaobraz M. Duchampa. Duchamp ji vystavil teprve 1930.

Podobně tomu bylo s ostatními díly. Velikou Nevěstu svlékanou svými mládenci, dokonce, pět let ji chystal a devět let na ni pracoval, aniž pomyslel na to, aby ji vystavil nebo dokonce prodal - daroval ji naposled svému bohatému příteli a sběrateli Arensbergovi za to, že za něho platil nájem newyorského ateliéru; odmítl vystavit výsledek svých optických experimentů, Optický stroj a své dílo poslední a nepochybně vrcholné, Jáso-li dány, zatajoval až do své smrti. Nepokusil se o samostatnou výstavu a vyhýbal se i výstavám kolektivním. Zísta- val téměř neznám.

- Nikdy vám toho nebylo líto? - ptal se Cabanne.
- Čeho?
- Že jste neznám.
- Ne, vůbec ne. Naprosto mi toho nebylo líto.

Corbière. Celé dílo Marcela Duchampa je proniknuto hlubokou nedůvěrou k umění - k tomu co se nazývá uměním, k praxi současného umělce i k organizaci kultury, uvnitř níž umělec své dílo situuje. Taková nedůvěra je dnes stále hojnější. Ale Duchamp jí byl zasažen dávno, v krásných dobách před první světovou válkou, v době slavného nástupu kubismu, futurismu, orfismu; a už tehdy neváhal vyvozovat z této nedůvěry všechny důsledky.

Tyto důsledky bylo a jsou vykládány jako protiumělecký protest. Ale takový protest nemá ceny. Kdo manifestuje proti umění, musí má-li vůbec jeho čin zasáhnout cíl, zůstat v oblasti, kde se umění objevuje, čili žít svůj život s ostatními, kteří se starají o umění, a umělci a jejich obecenstvem. Tak jeho protest zůstává v konvenční oblasti umění a tím nutně posiluje co měl vyvracet; dosavadní instituci kultury. Dada i surrealismu se to stalo osudným.

Duchamp však nechtěl protestovat proti umění. Co kdy dělal, dá se vysvětlit jenom tím, že mu nesmírně na umění záleželo. Nedůvěřoval-li historické a sociální funkci dnešního umění, bylo to právě proto, že věřil v umění, v jeho působnost, v jeho význam, v jeho potřebnost. Obětoval ve skutečnosti celý svůj život umění a jen umění. Protiumělecké manifesty mu nebyly nic platné, potřeboval nalézt umění jiné.

Toto jiné umění předpokládalo jiný život - vyvázaný z daného kulturního prostředí, jeho požadavků a závazků, ale je možno se vyvázat? Je možné žít v jiné společnosti a v jiné době, než v které člověk skutečně je? Popírat svou dobu lze leda nepravdivým předstíráním.

Při vší vylučnosti jeho konání nebylo Duchampovi nic vzdá-

lenejší než romantický sen o úniku z moderní civilizace. Zístal, a vědomě, člověkem zcela dnešním, a tedy také člověkem, který přijímá nejistou posici umění v moderní společnosti. Ono jiné umění které potřeboval, musel uskutečnit zde, v tomto světě, v této společnosti.

18

Za takovýchto předpokladů ocítl se Marcel Duchamp v obtížné mdvojznačné posici. Rozhovory s Cabannem se k tomuto ústřednímu problému Duchampovy existence často stáčejí. Začíná to jeho knihovnickým zaměstnáním: "Udělal jsem toto gesto, abych se zbavil určitého prostředí, abych měl klidné svědomí..." Je to tabula rasa.

Pak přicházejí neworské léta, historie jeho studánky. "Šlo především o to, uvést v pochybnost chování umělce, jak je lidé chápou," vysvětluje Cabannovi. Při tomto protiuměleckém gestu, chtěl spíše vymezit byt' převažně negativně - svou vlastní situaci umělce, než protestovat proti umění, či dokonce provokovat. "Nejsem tím, co se nazývá odvážlivcem, který dráždí," řekl Cabannovi. "Nerád dráždím, především, že je to únavné, a pak že to obvykle ničemu neposlouží."

A pokračoval: "Nic nečekám. Nic nepotřebuju. Dráždění, to je forma potřeby, následek nějaké potřeby. Neznám je, protože se mi v podstatě vede dobře, i když už dlouho nevytvářím vůbec nic. Nepřikládám umělci takovou společenskou úlohu, aby se pokládal za zavázaného něco dělat, aby byl zavázán obecenstvu. Mám strach z takových úvah..."

Co právě mate na Duchampovu postoj, je to, že proti této společnosti ani neprotestoval, ani s ní nesouhlasil. Jenom se od této společnosti odvracel - k čemu? K prostotě.

Nemůže být nic prostšího než ono první readymade. Bicyklové kolo. Pomněme, že vzniklo v roce 1913, v době, kdy moderním uměním byly složité útvary kubistických, futuristických a orfistických obrazů a kdy je doprovázely stejně složité teorie. Steží může být co prostšího než Pařížský vzduch, zatavená skleněná ampula, kterou přivezl jako dar Arensbergovi z Paříže roku 1919; nebo Za tajemným zvukem: klubko provázku mezi dvěma kovovými destičkami, pevně spojenými čtyřmi dlouhými šrouby; na obou destičkách je vyryt nesrozumitelný nápis a uvnitř dutiny klubka je jakýsi předmět, který tam vložil Arensberg o velikonočních 1918 a který tam chrastí, když se s předmětem zatřepe - tajemnost tohoto readymade spočívá v tom, že Arensberg neprozradil co dovnitř vložil...

Dětinskosti? Třeba. Ale nikoli absurdity. Za prostotou těchto věcí je zvláštní láska, nesmírná jemnost, nedotknutelná čistota. Jsou-li readymady protestem, jsou protestem proti vznešené lhostejnosti.

19

umělce (moderního). Nemohly vzniknout bez tiché a soustředěné pozornosti k prostým skutečnostem našeho života. Chápeme, že takových readymadů mohl Duchamp udělat či vybrat jen docela málo - dvě tři do roka a po velmi mnohá léta šádně. K jejich vzniku bylo třeba dlouhého vyčkávání, a aby tu nakonec byla, k tomu pak stačilo už jen docela málo konání.

Chodíš mezi nimi jako mezi kultovními předměty. Jsou vyňaty, vytrženy ze života, ale nezmrtevly. Odnesly ten kus života, jímž byly a v němž vznikaly, s sebou, aby jej povýšily na něco nedotknutelného, něco posvátného.

Proto se ani nedají opakovat. Je překvapující rozdíl mezi původními Duchampovými readymade a jejich replikami. Starší Duchampovi readymady, většinou ostatně alespoň ve svých originálních verzích zaniklé, se dnes vystavují v replikách a rekonstrukcích, které vydal Arturo Schwarz v Miláně roku 1964 v devíti exemplářích. Jsou to repliky velice pečlivě a přesné; Duchamp je také autorizoval a v svém pařížském bytě sám se jimi obklopol. Jenom několik pozdních Duchampových readymad se vystavuje v originálech nebo v autorských replikách či variantech, současných s originály: Kapesní šachy, Vesta pro Benjaminu Péreta (varianty pro Sally, pro Tenny, pro Betty), Pár záster pro pradleny.

Duchampův přítel první monografista Robert Lebel srovnává schwarzovské repliky se staršími, které vyhotovil jiný nadšený Duchampův obdivovatel, Ulf Linde, a říká v rozhovoru s Duchampem: "První repliky Ulfe Linda připadají estetičtější, rafinovanější než vaše originály, zatímco repliky Schwarzovy jsou úplně zbaveny uměleckosti a jsou naposled docela studená..." Jako se nedá sestrojít život, nedají se sestrojít ani tyto readymady.

A přece stojí člověk s dojetím nad 3 Stoppages Étalon, což se dá přeložit nejspíše jako 3 zašíváčky prototypy měr. I to je kopie, ale v tomto případě originál vznikl stejně studenou cestou. Jsou to tři metrové nitě, jež nechal Duchamp spadnout z metrové výše na vodorovnou plochu. Dopadly v podobě protáhlých křivek, a tak je Duchamp přilepil na sklo a podle nich ještě seřízl na hraně tři pravítka: to jsou pak tyto...

Je to jakoby tiché poděkování za náhodu a za milost, s kterou se nám skýtl život.

Vrátí se k tomuto motivu ještě jednou a vyvrcholí jím své Velké sklo. Budou to tentokrát tři čtverce, přesně zpodobené podle fotografií záclonového tylu, různě deformovaných proudem vzduchu: Físty právanu, jež umístěny v oblasčném Nápisu nahore, vyslovují poslední posolství Nevěsty.

4

Do Čech dlouho o Duchampovi nic nedolehlo, nanejvýš v kruzích meziválečné avantgardy padla zmínka o jeho pohoršujících "obrázkových žertech" (Teige). A přece si vzpomínám, jak jsem tehdy, hluboko v letech třicátých, kdosi zahlédl malou reprodukci obrazu À propos de jeune sœur. U příležitosti malé sestry. Dodnes mi nejde z mysli. Nepochybně dílo velkého malíře, uvědomil jsem si tehdy; nadto však ve své nedopověděnosti podivně zneklidňující. Zneklidňovalo i Duchampa samotného. "Kouzelný, velice krásný, ale nikoli v mém směru", napsal Arturovi Schwarzovi tento obraz, jako by jej chtěl zároveň vyzdvihnout a zároveň se k němu nechtěl znát, a ještě podivněji je, co napsal na rub této malby přece tak něžné: "Une étude de femme - morte." "Studie ženy - nasrat".

Obraz je z roku 1911, a žena, "u příležitosti", jejíž obraz vznikl, byla dívka tehdy třináctiletá, nejmladší sestra Marcelova Magdeleine. Svým obrazovým schématem i svým stěží ukrytým sexuálním akcentem v odhrnutí sukně navazuje na podobiznu prostřední sestry, Yvonne, namalované roku 1909, když jí bylo čtrnáct. S druhé strany svými růžovými a bělavými tintami, rozptýlenými okolo figury, kterou mizíme za ní jen tušit, mohl uprostřed obrazu, ukazuje dokonce až k onomu Auerovu ho-

řáku v posledním Duchampově díle, jímž se mělo stát po půl století Jsou-li dány.

Arturo Schwarz přišel s názorem, že jeden z klíčů k Duchampově tvorbě třeba hledat v potlačeném incestním vztahu k nejstarší z jeho sester, Susanne. "Vila přítelkyně z dětství", "une nymphe amie d'enfance", zapisuje si Duchamp: čti "infamie d'enfance", "hanebnost dětství", dodává Schwarz. Nedomnívám se, že by se dalo vše vyložit sexuální symbolikou, jak tomu chce psychoanalýza, ba dokonce, že by se vše vůbec dalo (a mělo) vyložit. Ale v hlavní věci má asi Schwarz pravdu. Jak je tomu vždy, i pro Duchampa měly citové zážitky dětství a mládí základní význam, a to, že vyrůstal vedle tří mladších sester, se nedá pomínout. Schwarz soustřeďuje ve své analýze pozornost na Susanne, která byla jen o dva roky mladší Marcela. Ta mu jistě byla nejbližší; ale jako ji začal kreslit, když ji bylo třináct (a už tehdy s výrazem docela nedětským), tak namaloval podobiznu dospívající Yvonne, ve stejné přibližném věku a po ní ono U příležitosti, věnované nejmladší Magdelaině.

Z těchto obrazů nejspíše vychází ústřední námět Duchampova díla: námět Panny a Nevěsty. Jeho prvním vyvrcholením je Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce, s oním skrytým významem "Nevěsta svlékaná svými mládenci mne miluje". Dílo je vytvořeno na velké skleněné desce (227,5 x 176,8 cm) a obvykle se uvádí pod stručným názvem Velké sklo.

Myslenka Velkého skla klíči v Duchampově mysli od roku 1912. Skicuje ji, roku 1915, když přijel do New Yorku, začíná dílo uskutečňovat, věnuje mu všechna příští léta nesmírně přemýšlení i práce a 1923 je opouští nedokončené.

Dílo je čímsi^v moderním umění naprosto nezvyklým: alegorií. "Ve skutečnosti všecko malířství až do posledního sta let bylo literární a náboženské; bylo veskrze ve službách mysli," řekl Duchamp ve svých rozhovorech se Sweeneyem. "Během posledního století se tato vlastnost docela ztratila. Čím více se malířství obracelo ke zmyslům - čím se stávalo živočišnějším - tím výše se hodnotilo."

Více než kde jindy u Duchampa šlo právě ve Velkém skle o vyslovení "myslenky". Žádné moderní dílo nevyžaduje proto takových komentářů a analýz, aby se začalo rozumět jeho zamýšlenému smyslu. Dílo má být vyjádřením jakési prozákladní zkušenosti, na níž spočíval pro Duchampa život; ale právě proto, že mělo být jejím vyjádřením co možná přesným a úplným, stalo se mu úkolem nesnadným až k neproveditelnosti.

Neboť alegorie Duchampova se neopírá o žádnou tradiční ikonografii. Je pokusem o vytvoření nového mýtu - stejně důležitým jako Joyceův Finnegans Wake a nad ně důslednějším. Je to dílo, které chce být ve svých složkách naprosto soudobé. Všecko tedy Duchamp vynalézal od základů: obrazový slovník, způsob zpodobování výtvarný postup, techniku.

Podle Duchampových písemných rozvrhů "nevěsta je v podstatě nádržkou benzínu lásky (čili bojácne síly). Tato bojácna síla, sdělovaná motorům se slabými válci, při dotyku s jiskrami jejího neustálého života (a magneto-touhou) vybuchuje a proměňuje v ženu tuto pannu, dospěvší na vrchol své touhy." Stroj má fungovat tak, aby svlékal nevěstu; nevěsta "dává benzin lásky jiskrám elektrického svlékání".

První důkladný rozbor soustrojí Velkého skla podal Breton ve slavném eseji o Majáku Nevěsty (1935). Richard Hamilton

ton formuloval ve zkratce, jak mělo fungovat: Pod proudem padající vody se začíná otáčet mlýnské kolo a uvádí do pohybu pomalé střídavé posunování vozíku, zaslechneme jeho zpívané litanie, kontrastující s mlčením hřbitova uniform a livřejí, do jejich samých tvarů se vlévá svítivý plyn. Složitě pracující zařízení jej má připravit pro konečné orgiastické nahromadění a my s údivem pozorujeme krásu svatozáře, kterou vytváří. Štávy plynou do Nevěsty z polí náhodných možností se zdělují znamení, k bouřící energii světa robotů se napíná k tvorbě. Nevěstu zvlékaná svými mládenci s rachtivým duněním spěje do své fantastické nádhery."

Pro Duchampa bylo Velké sklo "jakousi apoteózou panenskosti", pro Herrietu a Sidneye Janisových obrazem nanebevzetí Panny Marie, pro Roberta Lebela k mýtem neplodné lásky, pro Schwarze dokumentem incestního pokušení. Nejspíše platí všechny tyto výklady. Je to obraz nekonečné a nevýslovné touhy, lásky neuskutečněné a neuskutečnitelné. Je něco hořkého v osudech i myšlence tohoto obrazu. Svlékaná Panna je svlékaná marně: neplodnými mládenci, a sama nedokončenost obrazu je toho symbolem. "Samčí stroj a samičí stroj fungují odděleně... Hodinový stroj, který měl spustit rozpínání šatu, nebyl realizován a Nevěsta není svlékaná...", píše Robert Lebel a poznamenává: "ani Marcel ani nikdo z jeho bratrů a sester neměli potomky a rodina Duchampova definitivně vymírá".

Mýtus Nevěsty je naposled mýtem neplodnosti, mýtem ztroskotání.

Ale po všech těchto výkladech zbývá něco, co se jim vymyká. Neboť jsou-li řeč i obraz symboly pro fakta života, jsou tyto materiální fakta sama zas jen symbolem a jen žitá jako

symbol dávájí smysl. "Žádné umělecké dílo do dnešního dne nevyvážilo asi stejně rovnoměrně podíl racionálního a iracionálního," napsal Breton ve svém eseji, ale to ve skutečnosti nepostačí: umění a myšlení se nakonec má pokusit o nemožné, má jít za racionální i iracionální, za jejich spor i za jejich vyrovnání.

5

Duchampovo Velké sklo byl o původně umístěno u Arensvergá, potom v bytě dlouholeté Duchampovy přítelkyně Katheriny S. Dreierové; veřejně bylo vystaveno poprvé v Brooklynském muzeu v zimě 1926-27, při zpětné dopravě se však roztránilo. Po deseti letech je Duchamp restauroval a je nyní definitivně ve Filadelském uměleckém muzeu, kde je nejrozsáhlejší a nejdůležitější soubor Duchampových děl na světě.

Dalších transportů už dílo nesnese a Evropanu je tedy těžko dostupné. Existují však dvě věrné kopie: jedna od Ulfa Lindeho, provedená pro Moderna museet ve Stockholmu, jedna od Richarda Hamiltona, provedená pro první velkou výstavu Duchampovu, kterou uspořádala roku 1966 londýnská Tate Gallery. Paříž mohla Lindovu kopii vidět na výstavě surrealizmu, kterou tam uspořádal roku 1964 Patrice Waldberg.

Obraz je samozřejmě velmi dobře znám z mnoha reprodukcí. A přece to hlavní pochopíme teprve, vidíme-li dílo ve skutečnosti: totiž důvod, proč je malováno na skle volně stojícím v prostoru. Ikonografický obsah, složitá legenda obrazu se stává 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 s obrazem nezbytně stále vidíme vše, co je za ním. Je v tom úmysl. Jako tady i ve Filadelfii je dílo umístěno tak, aby je nikdy nebylo možno pozorovat "Nerušeně". Zatímco v Paříži byl na vzpomínuté výstavě za obrazem prostor výstavy s jejich návštěvníky, ve filadelfském museu je dokonce vidět skrze obraz návštěvní tabule a interiér kavárny naproti. K tomu je ještě druhí stejně nevyhnutelné obrazy toho, co je před obrazem. Duchamp vyšel z kubismu, ale tady vyvrátil už kubistický systém ze základů. Výtvarné dění není uzavřeno do autonomního systému obrazu, nýbrž uskutečňuje se mezi všemi ostatními věcmi, které dílo obklopují. Najautentičtější bylo asi původní umístění v bytě Arensbergových a potom Dreierové (odkud máme velmi poučnou fotografii): zde opravdu do jeho výtvarného dění se vměšovalo všední dění v bytě a stejně naopak, jeho výtvarné elementy vstupovaly bezprostředně do života obývajících se okolo něho. Sterilní prostředí uměleckého musea ostatně vůbec není prostředím vhodným pro Duchampova umění. Duchamp si toho byl vědom a v pozdním rozhovoru se svým přítelem Lebelem mluví o museích jako o institucích podobných "útlukům pro slepé, hluchoněmé nebo choromyslné". Hlavně jsou to budovy pro blázny, konzervované mrazem, kde musejníci-opatrovníci studují retrospektivně nejtypičtější případy", dodává.

Ale bezprostřední vstoupení vizuální podoby díla do reálného prostoru života není bez nesnází. Kde vlastně obraz je? V podstatě je to problém optické akomodace. Nevíme, kam zaostřit pohled; Velké sklo je kdesi před námi, ale na místě kupodivu nejistém a bez souvislostí se vším okolo. Je to, jakoby

uprostřed tohoto našeho důvěrně známého světa vznikl sám ze sebe nový a jiný 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 v prostorovém vnímání znamená napadnout ho v samé podstatě jeho koexistence a komunikace se světem.

Obdobnou intrusí do reálného prostoru byla ostatně už většina Duchampových ready-made, počínaje hned oním Bicyklovým kolenem. Kubismus vytvářel pro svá díla ještě fiktivní prostor, i když k je budoval způsobem odlišným od prostoru renesančního a barokního. Ale Duchamp manipuloval s prostorem reálným (jako později Cage začal manipulovat s reálným časem).

"Mým uměním bylo žít", řekl Duchamp Cabannovi. Žít znamená být přítomen v prostoru světa. Ale co je tento prostor světa? Kdysi hledal k němu Duchamp klíč v čase - tak vznikly ony časové analýzy prostoru, jako je Akt sestupující se schodů. Potom se jej snaží vyložit jako průmět jiné dimenze - "uvažoval jsem o tom, že by čtvrtý rozměr mohl promítat trojrozměrný předmět, že každý trojrozměrný předmět je průmětem čtyřrozměrné věci, kterou neznáme", říká Cabannovi o tom, jak koncipoval ústřední část Velkého skla. Jisto je, že co víme o světě a jak jej žijeme, se nedá zachytit v datech trojrozměrné prostorovosti, v rámci viditelného. Co nás na světě nejhlouběji z jímá, není vidět očima.

"Zajímali mne myšlenky - nikoli jen vizuální výtvoři. Chtěl jsem zase jednou dát malířství do služeb myšlenky. Dada

bylo krajním protestem proti fyzické stránce malby. Bylo metafyzickým postojem", řekl Sweeneyovi. Malíř "musí projít zrcadlem sítnice jako Alenka v říši divů", říká jinde.

Duchamp byl proti Courbetovi, impresionistům, fauvistům, futuristům a nejvíce proti abstraktním expresionistům. Ti všichni omezují svět na jeho "sítnicový aspekt". To není jenom ochuzení. To je nepravda.

Ale malíři nezbyvá než tento viditelný svět. Nebylo by tedy východiskem rozvrátit optický svět optikou samotnou? Jednou z připravovaných studií k Velkému sklu je obraz na skleněné desce Hledět téměř jednu hodinu jedním okem, na němž je přilepeno zvětšovací sklo. Má po dlouhém hledění dovolit divákovi, aby zahlédl ono svlékání Nevěsty".

Hledět téměř jednu hodinu vytvořil Duchamp roku 1918. 1920 následuje Otáčivé skleněné desky, přesná optika - pomalované skleněné desky, vytvářející při otáčení iluzi soustředných kruhů. 1925 Otáčivé polokoule, 1935 série Rotoreliéfů; 1925 použil podobných artefaktů - otáčejících se kruhů a spirál, vytvářejících reliéfní iluzi - v experimentálním filmu Anémie Cinéma. Nejsou to pouhé hříčky. Jejich cílem je provokace přeludu, optické omámení, zviditelnění neviditelného.

Vyslovit nevýslovné, namalovat nenamalovatelné, učinit viditelným neviditelné je paradoxní podstatou všeho umění. Readymady Duchampovy nemají "výtvarnou hodnotu". Vyslovují "myšlenku"; jsou "uvedením předmětu do nové oblasti", kde se stává "Věcí, na kterou se člověk už ani nedívá, ale o níž ví, že existuje, odvraceje hlavu", řekl Duchamp Jouffroyovi.

tem Duchampova díla. To je důvod, proč znovu a znovu mluvil proti "sítnicové" malbě, totiž proti falešnému uspokojení, které může hmotné dílo umění dát malíři i divákovi. Takový je i smysl jeho readymadů.

Pro Tomkinse jsou to předměty "nepokrytě výsměšné", podle Octavia Paze zase naopak "praxe readymadů vyžaduje naprostou nezájmovost". Ale pro Duchampa nevznikaly ani z výsměchu ani z nezájmu. Měly pro něho zřejmě důvěrný význam; obklopoval se nimi ve svém mníšském příbytku za první světové války v New Yorku a znova ve svých pozdních letech v ateliéru v Neuilly. Podle Bretona jsou to "výrobky vyzdvižené k důstojnosti uměleckého předmětu umělcovou volbou". Ale proč právě těmto předmětům se dostalo takového povýšení a ne právě jiným?

Básník William Carlos Williams, který patřil mezi newyorské Duchampova přítelá, zpíse roku 1918, jak tyto readymady vznikaly. "Jednoho dne se Duchamp rozhodl, že jeho dílem bude pro tento den první věc, která mu padne do očí v prvním železářství, do kterého vstoupí. Ukázalo se, že je to rýč. Kopul jej a umístil do ateliéru. To bylo jeho dílo." (Nešlo ve skutečnosti o rýč, ale o lopatu na sníh.) Rozhodující tedy bylo ono "adnutí do očí"; ale bylo zvláštního druhu. Duchamp vědy zděrazňoval, že se při tom vyvarovával nejen motivace vědomé a este ické, nýbrž dokonce vůbec jakékoli motivace; "není snadné vybrat předmět, který vás naprosto nezajímá, a to jen ve chvíli, kdy jej vybíráte, ale navždy". Kdyby tu však vskutku nebylo žádného zájmu, byla by možná nějaká volba? Chyběli-li při vzniku readymadů vědomá a estetická motivace, zřejmě tu funguje motivace jiná; spočívá v tom, že předmět "padne do očí", upoutá, vystoupí s nějakým zvláštním významem či důrazem z kon-

textu svého předmětného prostředí: že prokáže nevyložitelnou, dále už neredukovatelnou symbolickou hodnotou. Proto potom může - nebo mělo by - stačit, takový předmět jen vyjmout z jeho souvislosti a užívání, osamostatnit, ponechat v jeho holé existenci - principem readymadu je "ustavení předmětů v nové oblasti". Duchamp vždy zdůrazňoval svou vzdálenost od fauvistů, kubistů a futuristů a hlásil se naproti tomu k Mallarmévi a Redonovi. Vskutku, jeho dílo vznikalo v nejlepší tradici symbolismu, jenže těmi baudelairovskými "lesy symbolů" mu již nebyla příroda, ale stroje, tovární výrobky, svět industriální civilizace.

V tom tkví zvláštní výmluvnost Duchampových readymadů. Nejsou to ani intelektuální šarády, ani "objets d'art", "umělecké předměty": jsou to - podle jedné Duchampovy slovní hříčky - "objets d'ard". "Předměty-kopí". Jak jen možná prosté, obsahují význam, který nás zasahuje tím naléhavěji, čím méně se mu dá porozumět. Jsouce docela jen z obyčejného života, ukazují, že tento život je něčím docela neobyčejným.

7

Málokterému umělci život a umění tak splývali jako Duchampovi. Každé umělecké dílo mělo pro něho být životní událostí a každá životní událost uměleckým dílem. Nakonec se prohlašoval za pouhého "dýchače": nejelementárnější životní akt měl být uměním.

Ale umělec se nemůže vzdát díla. Redukovat umění na žití, to není znamení, že umělec dosáhl dokonalosti, kde už mu nebude třeba žádného konání. I když byl proto Duchamp mnohými obdivován, nebyla to než důmyslná maska. Umělecká askese, která má soustředit vše ze života k umění, se v něm obrátila sama proti sobě. Příčina ležela právě v oné nerozlučnosti života

a umění, tak příznačné pro Duchampa. Ve Velkém sklu nezobrazoval jen marnost lidského toužení, ale tuto marnost stejně sám žil. Je něco hořkého už v obraze Smutného mladíka ve vlaku a v "asistovaném readymadu" Lékárně z let 1911 a 1914 jako v mnohých podrobnostech Velkého skla, jak ji připravoval v letech 1911-15, dokonce pak hořká je blasfemie Studánky (1917), mísící sexuální narážku do pouhého vymočování. Knírek a bradka Mony Lisy na L.H.O.O.Q. jsou dokreslovány s bázlivostí, která se stěží dotýká papíru, a písmena jsou spíše svědectvím bezmocného smutku. Nešťastné readymade, které bylo svatebním darem pro Susanne roku 1919 to přiznává už otevřeně. Sanouillet cituje Duchampův dopis Crottimu, jímž roku 1921 vysvětluje, proč nebesílá Salon Dada v Paříži: "víš velmi dobře, že nemám co vystavovat - že slovo vystavovat (exposer) se podobá slovu ženit se (épouser)". Crotti si před necelými dvěma lety vzal Susanne a Duchampova podivná slovní hříčka zní opravdu jako výčitka. Roku 1923 nechává Duchamp práce i na nedokončeném Velkém sklu; vrací se naposled k výtvarné práci jen příležitostně, nechává platit svou proslulost antiartisty a věnuje se freneticky šachům. Brával je kdysi mnoho se svými sestrami a kdo ví, zda tento návrat k šachům nebyl imaginárním návratem do časů ztracených "vít dětství".

Épouser, exposser. Roku 1936 mluví Duchamp se Sweeneyem o Velkém sklu a přitom se podřekne, že "ani neví, jestli ji jednou nedokončí". Bylo tomu tehdy dva roky, co se oženil a zatímco i před nejbližšími přáteli pokračoval v díle pouhého "dýchače", jediná jeho žena Teeny směla o jeho nové práci vědět a dokonce se na ní podílet. Věnoval se jí od roku 1948 do roku 1968. Dílo má dlouhý název; je to ostatně citát z jeho

dávných poznámek k Velkému sklu. Zní: "Jsou-li dány: 1. vodo-
pád, 2. svítíplyn". Nové dílo se vskutku vrací k starému ná-
mětu, byť způsobem docela odlišným. Je to opět Nevěsta; ale
teď je rozhodně svlečená. Umění není už zbytečné. "Nejsem nic
než umělec, to je jisté, a jsem jím rád." Přiznává se antiar-
tista Duchamp šťastně roku 1961.

Apollinaire kdysi o Duchampovi napsal, že má "smířit umě-
ní a lid", ale dílo Duchampovo se vyvíjelo k učenému esote-
rismu; teď jakoby Duchamp přece chtěl tuto předpověď naplnit.
Štěší si lze představit dílo, které by se více vyrykalo z kon-
vencí, do nichž se uzavírá oblast umění, a také dílo, které
by se obracelo na diváka způsobem bezprostřednějším. V posled-
ních letech ostatně Duchamp rovnou říkal, že se moderní umě-
lec musí vzdát světa umění a jít "underground" - stát se ano-
nymním mezi anonymními lidmi. Říkal také, že po všech umě-
leckých ismech nezbyvá teď než jediný ismus: erotismus. "Vě-
řím mnoho v erotismus, protože to je vskutku něco obecného,
něco, co lidé pochopí...", řekl Cabbanovi. "Nedávám mu osobní
význam, ale je to vskutku prostředek, jak vyjevit věci, které
samy nejsou nezbytně erotismem, ale které jsou stále skrývány
- katolickým náboženstvím, sociálními pravidly. Smět si dovo-
lit je vyjevit a dát je záměrně k dispozici komukoli, to po-
kládám za důležité, poněvadž je to základ všeho a nikdy se o
tom nemluví. Erotismus byl tématem, ba dokonce "ismem", který
byl v základě všeho, co jsem dělal v době Velkého skla. To
mne uchránilo, že jsem se nemusel vrátit k teorii už existu-
jícím, ať estetickým či jiným."

Ve svém posledním díle zvolil si tedy primitivně erotic-
ké téma a zobrazil je nejprístupnějším způsobem. Je to diora-

ma s nahou ženou, ukazující divákovi své pohlaví. Divák na ní hledí dvojicí špehýrek ve starých vratech.

8

Roku 1935 reprodukoval revue Minotaurus otisk Duchampových rukou s chiromantickým komentářem: jsou to především "ruce stratéga velkého slohu". Stratégem byl Duchamp vždy; tentokrát asi nejvíc. Náhorná prostota tohoto díla a celý způsob jeho presentace jsou součástí složitého výpočtu. Jeho prvním cílem je dosáti překvapení: divák se má ocitnout rázem a bez přípravy před scénou, která nepatří do žádné z kategorií, podle nichž si zvyklí nazírat skutečnosti svého života: co vidí, je mimo normy etické, estetické, jakékoli jiné. Dílo je presentováno s dokumentární popisností; přesto je na první pohled znát, že scéna má význam symbolický. Konfrontace vodopádu a plynové lampy je konfrontací ženského a mužského elementu a zároveň konfrontací přírodní skutečnosti a umělého lidského díla. V centrální figurě se tato bipolarita spíná. Ležící nahá žena drží ruce vzhůru, vznáší svítící plynovou lampu, a to tak, aby ozářila její pohlaví. Oblast ženského a oblast mužského, které byly ve Velkém sklu tragicky odděleny, se nyní spojují. Přírodní a duchovní, spočívající a stoupající, k zemi řinoucí a k nebi planoucí jsou spolu; za bipolaritou vesmíru se rýsuje jednota, z níž vše vschází a níž vše usiluje.

Není třeba tuto symboliku hledat; je tu rázem, najednou, je bezprostředně zřejmá. V koincidenci bezprostřední čitelnosti způsobu znázornění a stejně bezprostřední čitelnosti symboliky scény spočíval asi hlavní strategický zmysel Duchampův.

Síla díla je v tom, že kladé před oči, přivádí zároveň na mysl i nejkonkrétnější smyslovost i nejabstraktnější pojem. Divák má poznat, že všechna skutečnost a všechny život závisí na tom, co žádným způsobem v jeho hmotných faktech není a čeho zároveň jsou jediným nositelem; skutečnost a život jsou pro člověka skutečností a životem jen tím, že se k němu obracejí svou úhrnnou významností; z ní také jediné mohou pocházet všechny partikulární významy, kolik kdy jich člověk ve skutečnosti a v životě může nalézt.

"První zrážka návštěvníka s výjevem za vraty bude vždy soukromou a podstatně nepopsatelnou zkušeností", píše Anne d'Harnoucourt a Walteru Hopši. Ať umělec usiluje sebevíce, "výsledkem tohoto zápasu vždy bude rozdíl mezi intencí a realizací", vyznal Marcel Duchamp roku 1957, a je to právě tento rozdíl, tato mezera mezi skutečností jeho díla a jeho transcendentním významem, co činí umění uměním, co je "uměleckým koeficientem". Žádný výklad tuto mezeru nezaplní; je na diváku, aby sám do ní vložil, co je nevýslovné v jeho životě vlastním. Vyburcovat ho k tomu, že bylo konečným cílem celé složité strategie, s níž Duchamp konstruoval své poslední dílo.

9

Dnes, kdy můžeme přehlédnout celé dílo Marcela Duchampa v jeho podivuhodném, uzavření, začínáme rozumět jeho jednotlivým dílům jako kusů jednoho velkého celku. Obvykle se v něm zatím zjišťují souvislosti myšlenkové a ikonologické; ale Duchamp přes všechnu svou vysokou intelektualitu byl především imělec a souvislosti morfologické jsou tu relevantnější, než které jiné. Hned raná Duchampova díla jsou svazována způsobem mnohdy překvapujícím. Zainilí jsme se o souvislosti Podob-

bizny sestry Yvonne (1909) a obrazem U příležitosti malé sestry (1911) zrcadlově odpovídá sedící levé figurě Ráje (1910) a kresba Stojícího aktu (1911), který je přípravou pro ženskou figuru v Jaru (1911), je pojatá do tvaru levé větve zmíněné jabloně. Není asi náhodou, že příznačné bleděrážové tóny tohoto rozkvetlého stromu se ozývají na obraze U příležitosti malé sestry: odtud vedou souvislosti k poznámce v Zelené krabici, podle které "elektrické rozkvetání, které vyjadřuje okamžik svlečení, má se roubovat na model stromu nevěsty". Část matčiny hlavy se Sonáty (1911) nalezneme téhož roku uprostřed prvního náčrtu Podobizny hráčů šachů a odtud se dále transformuje v postupních verzích tohoto tématu. Kaučuková plastika Socha na cestě (1918) zdá se být variantou Nevěsty Velkého skla. Některé morfologické souvislosti překračují celá desetiletí. Viděli jsme, že lampa v Jsou-li dány (1944-66) kterou ostatně Duchamp kreslil už roku 1903-1904, je v tvaru svícnu na obraze U příležitosti malé sestry (1911). Obrys křoví (které není křovím) v obraze téhož názvu z rozmezí let 1910-11 se opakuje téměř doslovně roku 1968 v obrysu závoje (který není závojem) na leptu Ještě jedna svlečená nevěsta (a opět uvnitř tohoto obrysu klečí dívčí postava) a připomíná obrys tejně hádankovité Mléčné dráhy koncipované 1913 pro Velké sklo, a potom vyvrcholující její kompozici. Tento obrys se podobá svatozáři, obklopující Pannu Marii; a hledí-li člověk na Velké sklo, může si klást otázku, zda ten "benzín lásky", proudící z anatomicke-mechanické podoby Nevěsty a procházející oblastí Mládenců, nemá naposled, dekantovaný a Přepodstatněný, dosíci oné Mléčné dráhy - vlastního poselství Nevěsty, její svatozáře, nyní úplně oddělené od její postavy. Suché stromy

na barvotisku, z něhož vznikl 1914 readymade Lékárna, připomínají bezlisté větve japonské jabloně na obraze z roku 1911 a zvláště chrastí, na krerém (překvapivě) spočívá ženská figura komposice Jacu-li dány. Špehýrky v tomto díle jsou zřejmě novou realizací myšlenky obrazu k Prohlížení (druhé strany skla) jedním okem zblízka, téměř hodinu (1918). Jistě se našly ještě další takové souvislosti. Duchamp celý život pracoval na jednom jediném díle; mělo ukázat symbolickou hodnotu světa.

10

Čte-li se podpis Studánky, R. Mutt po francouzsku zní podobně jako slovo "ermíté", poustevník.

Duchamp popíral takový výklad. Podpis třeba číst po anglicku, řekl, neměl na mysli vskutku nic než onoho Mutta z kresleného seriálu. A přece, podpis l'Ermité by neměl v sobě nic nevhodného. V celém Duchampově zjevu je něco asketického. Jeden z nejnadanějších malířů své velké generace, zanechává v šestatřiceti letech malování; oslavován od let první světové války v uměleckém světě New Yorku jako nikdo jiný, netěší z toho ani tolik, aby se výtvarnictvím užíval, dává hodiny franštiny - a v Paříži potom hodiny angličtiny - a to málo, co udělá jako výtvarník, rozdává, nebo za nepatrné ceny prodává svým přátelům nebo dokonce nechává, aby se zničilo; patří mezi první, kteří koncipovali - ještě před první válkou - podle Lebelova výrazu "dadaistické spiknutí", ale neobešlo žádnou dadaistickou výstavu, a když se pak stane jednou z nejuctívanějších osobností mezi surrealisty, instaluje jim sice výstavy i výkladní skříň, ale opět s nimi téměř nevystavuje

ani nepodepíše žádný z jejich manifestů; když se ve třicátých letech dostává jeho generace k vrcholu úspěchů morálních i hmotných, zúčastní se groteskní výstavy Concoure Lépine. Není v tom ani povýšenost. Jako dřív nikdy nedbal o žádné uznání, v pozdním věku, kdy se stal přece jen slavný, podrobuje se tomu, dává se interviewovat, fotografovat. Pokládá to za nezbytnou zdvořilost; ujišťuje přitom Cabanna, když s ním sestavuje celou knížku rozhovorů, že "si nemyslí, že by mohlo mít nějaký význam, co udělal." Není to póza.

Duchamp nemluvil o askezi, nýbrž o ironii. O ironii zvláštního druhu: o "meta-ironii".

"Přítakávající ironie: na rozdíl od negující ironie, která souvisí jen na smích."

"Ironie je hravý způsob, jak něco přijmout. Noje ironie je ironií lhostejnosti. Je to meta-ironie."

V pozdním projevu - roku 1961 - mluví už otevřeně o "revoluci asketického rázu," která se postaví mimo dnešní uměleckou prosperitu. Bude to revoluce, "již se široké obecnstvo ani neuvědomí a kterou jen pár zasvěcených bude dál rozvíjet na okraji světa oslepeného ekonomickým ohňostrojem."

R. Mutt nebo l'Ermitte, ironik nebo asketik, v každém případě nedůvěřivý odpírač světa. Ale nezájem asketika jako nezájem ironika jsou jen zdánlivé. Jsou výrazem zájmu o něco, víc než o to, co svět sám může lidské bytosti dát. Jsou výrazem zájmu hlubšího, který proniká za jevy, za viděné, vnímané, smyslové, k původu, kde to vše bere svůj vznik, k podstatnému.

Duchamp mluví o svém nihilismu. Je to "cesta, jak se varovat toho, aby člověk byl ovlivňován svým bezprostředním okolím nebo minulostí". Duchampův nihilismus je nihilismem

maximalistickým.

Začínáme chápat zvláštní zdrženlivost, onu jemnost, neokázalost, tichost, která provází Duchampovo dílo. Je to zdrženlivost někoho, kdo ví, že svět světem nazačíná ani nekončí. Začátek světského zůstává v nesvětském, ale začátek nesvětského je ve světském.

Duchamp neklade otázky. Nepředpokládá odpovědi. Je svobodný. V tom je také podstata Duchampovho zbožného vztahu k životu. "Není řešení, protože není problém, říká." "Problém je lidským vynálezem - nedává smysl." Když Michal Carrouges psal o "asteistickém" charakteru Velkého skla, odpověděl Duchamp v dopise Andrému Bretonovi, že není věřící, ani ateista. "Pro mne existuje něco jiného než ano, ne a lhovost - totiž například napřítomnost zkoumání tohoto druhu."

Nejhlubším tajemstvím Duchampovým byla asi jeho absolutní otevřenost vůči světu.

Snad udiví, jestliže se dadaista Duchamp vykládá jako pokračovatel symbolismu. Ako dada a symbolismus se nevyklučují. Dokonce se doplňují. Jarry také psal a žil symbolistickou poezií jako svého Krále Ubu a Satié skládá současně svého tichého Sokrata a bouřlivou dadaistickou Přehlídku. Jako symbolistům a jako tak mnohým dadaistům šlo Marcelu Duchampovi o to, nalézt vnitřní smysl světa, a tím i důvod, pro který stojí za to, život žít. Byl asi taky jedním z mála v našich časech, kdo ho dospěl.

Duchampovo dílo je nejdůležitější moderní. Nejaktuálnější je na něm jeho načasovanost. Nečasová je také věta, již opakuje Cabbanovi a jež je nejspíše závěrem jeho díla:

"Pokládám se za velice šťastného. Jsem velice šťastný."

1964, 1967, 1972

Poznámky

1

Hilton Kramer: články "Duchamp: Resplended Triviality", 1970 a "Avant-Gardism", 1971; oba přetištěny v souboru The Age of Avant-Garde, 1973, str. 249 a 530

Čtení Belle Haleine jako Belle Heléne: Arturo Schwarz, "Rose Sélavy", Lare 59, 1974, str. 31

Kalambur meme: m'aime, viz Nicolas Calas, "The Large Glass", Art in America 57: 4, 1969, str. 34

"Když jste byl mlád...": Pierre Cabanne, Entretiens avec Marcel Duchamp, 1967, str. 134

2

"pracoval jako čas": A conversation with Alexander Calder, Art in America, 57: 4, 1969, str. 31

"malá hra..." Katherine Kuh, The Artist's Voice, 1962, str. 83

"Pověsil jsem tři z nich..." Calvin Tomkins, The Bride and the Bachelor, 2. vyd. 1969, str. 40. Šlo vskutku asi jen o dva readymady. Arturo Schwarz soudí (The Complete Works of Marcel Duchamp, 2. vyd. 1970, str. 463), že druhým byl kryt psacího... Pliant... de voyage (... Cestovní... skládací...), ale podle toho, že předměty byly zavěšeny, mohlo být druhým pouze Pulled at Four Pins. Sušičku láhvi nechal Duchamp roku 1915 v Paříži, ostatní readymady té doby se nedali zavěsit nebo byli příliš drobné. Ostatně ...Pliant... se datuje ob-

vykle až 1917. Podle Roberta Lebela (Duchamp, německé vydání 1972) to měly být ...Pliant..., Mat Rack (Věšák na klobouky) a Trébuchet (Fast). Poslední z nich - věšák na šaty přibitý k podlaze - vůbec nemohl být umístěn tak, jak Duchamp vspomíná.

"Marceli, je konec s malováním...": Michal Sanouillet

(Red.) Marchand du sel, écrits de Marcel Duchamp, 1959, str. 154

Odmítl vystavit výsledek svých optických experimentů: dopis Jacquesovi Doucetovi 1925 (?), tamtéž, str. 190. (Toutes les positions de peinture ou sculpture me font mal au coeur et je voudrais éviter de m'y associer.)

"Nikdy Vám toho nebylo líto?...": Marchand, str. 161 n.

3

"Udělal jsem toto gesto...": tamtéž, str. 161 n.

"Šlo především o to...": tamtéž, str. 100

"Nejsem tým, co se nazývá odvážlivcem...": tamtéž, str. 151 n.

Lebel srovnává schwarzovské repliky se staršími...: Robert Lebel, "Marcel Duchamp maintenant et ici", L'Oeil, 149, 1967 str. 22

4

Zaínka o jeho pohoršujících "obrázkových šertech": Karel Teige, "Vojenská přehlídka dada". Pásmo 2: 3, 1925; znova Svět, který voní, 1931, str. 151

mohl by se už tento obraz dobře nazvat Nevěstou: k stejnému závěru dochází John Golding: Ú příležitosti malé sestry "je fyzicky i psychicky nejbezprostřednějším předchůdcem Nevěsty" (Marcel Duchamp: The Bride Stripped Bare by her Bache-

lors, Even 1973, str. 38)

"Vila přítelkyňe z dětství": Marchand, str. 103. Poprvé v The Wonderful Book Pierre de Massot, 1924

"Kouzelný, velice krásný...": Schwarz, uv. dílo, str. 106

"Ve skutečnosti všechno malířství...": Marchand, Str. 112

"Nevěsta je v podstatě nádržkou benzínu lásky..." tamtéž, str. 58

Breton ve slovné esejí: André Breton: "Le Phare de la Maricé" Minotaure 6, 1935, potom v souboru Le surrealisme et la peinture, 1965, str. 85-99

Richard Hamilton formuloval...: doslov k jeho překlad Duchampových textů The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even, 1960 (?)

Pro Duchampa bylo Velké sklo...: Marchand, str. 52

Harriet a Sidney Janis, "Marcel Duchamp, Anti Artist", The Dada Painters and Poets (rod. R. Motherwell), 1951, str. 112;

Robert Lebel, Sur Marcel Duchamp, 1959, str. 68; Arturo Schwarz, uv. dílo, str. 98 a passim

"Žádné umělecké dílo do dnešního dne...": André Breton, uv. články, str. 99

5

v pozdním rozhovoru se svým přítelem Lebelem: Robert Lebel "Étant donnés...", Couperie 2, leden, 1970, nestr.

"Mým uměním bylo žít...": Marchand, str. 135

"uvažoval jsem o tom, že by čtvrtý rozměr...": tamtéž, str. 68. Důležitý rozbor významu "čtvrtého rozměru" v Duchampově dílu podává Jean Clair, Marcel Duchamp ou le grand Pictif, 1975

"Zajímaly mne myšlenky...": tamtéž, str. 112

"Uvedení předmětu do nové oblasti...": A. Jouffrey, Une révolution de regard, 1964, str. 164

6

předměty "nepokrytě výsměšné": Tomkins, uv. dílo, str. 126

podle Octavia Paza...: Octavio Paz, Deux transparents, 1970, str. 34

Pro Bretona jsou to...: uv. článek, str. 87

Báseň William Carlos Williams: jeho Kora in Hell. "Prologue", datovaný 1.9.1918

"Není snadné vybrat předmět...": Jouffrey, uv. dílo, str. 164

"ustavení předmětu...": tamtéž

hlásil se k Mallarméovi a Redonovi: Marchand, str. 114; John Golding, Cubism, 1959, str. 163

7

blasfemie Studánky: Člověk nemá než: za samičku pisákovou mušli a z toho žije." (Marcel Duchamp: Krabička 1914), Marchand, str. 31)

Duchampův dopis Crottin: Michal Sanouillet, Dada á Paris, 1965, str. 280

"ani neví jestli ji jednou nedokončí...": Marchand, str. 150

"Nejsem nic než umělec,...": rozhovor s Richardem Hamiltonem v BBC; citují A. d'Haroncourt a W. Hopps, État donnés..., Philadelphia Museum of Art, 1961, str. 40

"Věřím mnoho v erotismus...": Marchand, str. 166

8

reprodukovala revue Minotaurus: 6, 1935, str. 44

"první srážka návštěvníka...": d'Haroncourt a Hoppe, cit. dílo, str. 8

"výsledkem tohoto zápasu vždy bude...": Marchand, str. 171n

9

"elektrické rozkvétání": "elektrické rozkvétání, který vyjadřuje okamžik svlečení, má se naručovat na strom, představující Nevěstu (arbre-type de la Mariée)": Marchand, str. 55

10

Duchamp popíral takový výklad: v rozhovoru s J.Ch.

"si nemyslí, že by mohlo mít": Marchand

"Přítakávající ironie": Lawrence D. Steffel, The Stylistic and Iconographic Development of Art of Marcel Duchamp, 1961, s. 1

"Ironie je hravý způsob..." cit. Ha riet and Sidney Janis, cit. článek, str. 311

mluví o "revoluci ~~max~~ asketického rázu...": příspěvek k symposiu Where Do We Co From Here (Kam spějeme), uspořádaném 20.4.1961 ve Philadelphia Museum College of Art; citováno z rukopisu

"cesta, jak se vyvarovat...": Marchand, str. 112

"Není řešení, protože není problémů...": tamtéž, str. 16

"Pro mne existuje něco jiného než...": tamtéž, str. 164

snad udiví, jestliže se dadaista Duchamp vykládá jako pokračovatel symbolismu...? tento názor se však zatím stává

obecným. Podle Johna Goldinga "readymades představují vyvrcholení symbolistické estetiky": uv. dílo, str. 58, a Duchamp "byl nepochybně více než kdo jiný symbolistou dvacátého století" (tamtéž, str. 93). Podobně i Jean Clair, uv. dílo. str. 146

"Pokládám sa za velice šťastného": Cabanne, cit. dílo, str. 17. "Jsem velice šťastný": Tamtéž, str. 209

N I C N E Ž U M Ě L E C

Nejsem nic než umělec, jsem si tím
jist a jsem tomu rád ...

Marcel Duchamp v rozhovoru
s Richardem Hamiltonem
v B.B.C. 1961

"Je naprostá pravda, že zkušený antropolog, když navštíví "novou" primitivní společnost poprvé a pracuje s pomocí schopného tlumočníka, může si už po několikadenním pobytu vytvořit v mysli jasně pochopitelný model toho, jak tento společenský systém funguje, leč stejně je pravda, že zdrží-li se tam půl roku a naučí se místnímu jazyku, zbude mu pramálo z toho původního modelu. Samozřejmě pochopit, jak tento systém funguje, se mu pak ukáže daleko nesnadnější, než tomu bylo nazítrí po jeho prvním příchodu.

Tak to píše Edmund Leach ve své známé knížce o Lévi-Strausovi a ještě dodává:

"Lévi-Strauss sám nikdy neměl příležitost, aby zakusil této zdrcující zkušenosti a nikdy se nemusel vyrovnávat s důsledky, které z toho plynou."

S uměleckou kritikou je tomu podobně. Lawrence Alloway se rozpsal v Artforu (1972/XI) o tom, jak funguje umění v mo-

derní společnosti. Na výstavu v galerii přijde stěží kdy víc než tisíc lidí a vlastní publicity se dostává umění až v tisku. "Umělecká díla se stávají částí živého proudu znaků a symbolů, které zaplňují prostředí," ale za svou novou přitažlivost vděčí toto umění "učené traktaci bez hloubky." Zároveň se v tomto prostředí dostává umění do rozporu s velkými sociálními problémy a jeho status se tím více problematizuje.

Alloway má pravdu. Především žádná odborná publicita, byť si sebekompetentnější, nemůže nahradit živý styk s uměleckým dílem. Umělecký kritik může dosvědčit, že se mu děje v ateliérech a na výstavách stejně jako onomu antropologu, pracujícímu in situ: musí být vždy připraven na to, že se svými teoriemi o moderním umění před novým dílem nevystačí, že vždy bude něčím zaražen a překvapen, že bude muset svoje představy korigovat. Ale z toho i plyne, že umělecká kritika nikdy nemůže dojít definitivních závěrů; že vždy zůstává otevřená, že vždy staví spíše před otázky, než by podávala odpovědi.

Dnešní člověk si ovšem zvykl očekávat od tisku, že mu bude referovat tak, aby už dál nemusel o věcech uvažovat a trápit se s nimi. Žurnalistika se tomu musí přisobit. Donedávna stačilo, když se v ní moderní umění odbyvalo posměškem. Dnes leda v nějakých zaostalých tiskovinách se ještě mluví o moderním umění jako o pouhém nesmyslu nebo podvodu. Ukázalo se, že se moderního umění dá žurnalisticky využít způsobem daleko vděčnějším: že je možno ukazovat je jako něco nezvyklého sice, ale právě proto zábavného. Z druhé strany je ovšem nutno podat tuto senzaci způsobem co možná čitelným. Smysl moderního umění se proto redukuje na snadno zapamatovatelná hesla: pop art, op art, minimal art, konceptualismus... Hesla

jsou rychle improvizována a tak místo aby vysvětlovala, spíše matou významy i hodnoty. Co má vlastně společného pop art Lichtensteinův a pop art Segalův? Jde skutečně o totéž u Pearlsteina, Estese a de Andey? Práce některých umělců se zvláště dobře hodí k novému zpracování, ba dokonce mnozí autoři mu už vycházejí sami vstříc; jiní naopak připadají málo efektivní; a tak vzniká docela zvláštní stupnice hodnot. Co všechno se vejde pod nadpis konceptuálního umění! Sochařka, která v New Yorku vystaví serii svých fotografií v aktu jako dokument své celkom úspěšné odtučňovací kúry, a diletantské dotazníkové akce, které Hans Haacko uspořádá v museu, projdou uměleckým tiskem celého světa. Čtenář ani nemusí už toužit po tom, aby se s novým uměním seznámil, stačí mu reprodukce a komentáře; ale jde-li přesto na výstavu, je připraven touto žurnalistikou, ba dokonce poradatelé těchto výstav mu vycházejí vstříc žurnalistickým výběrem i aranžováním. Harold Rosenberg to nazval "novelty art", novinkové umění. Nový divák jde za novinkovým uměním, za novinkami v uměleckém světě; nikoli za uměním.

Jsme tu na nebezpečném rozmezí. Kde se tu ještě umělec byť si možná marně - obětuje, a kde hoví pouhému exhibicionismu? Kde hledá - zoufalo, možná neúspěšně místo pro své umění v těchto našich dějích, a kde propadá pouze své naivitě? Kde jsou meze, kde jsou míry, kde je smysl toho všeho? Je třeba kritiky, která resignovala na efektivní generalisace a zabývala se opravdu umělcem, jeho konkrétní situací v těchto konkrétních dějinách a jeho reakcí na ně. Nezbude asi, než se od obecních teorií vrátit i v umělecké kritice k onomu zkoumání in situ, jak je hájí v mantropologii Leach a jeho britští kolegové; od generalisací vrátit se k dílům samotným. Neboť to,

čeho jsme dnes svědky, je čím dále tím více útěk od faktů, nový alexandrinismus. Nikoli než censor, nýbrž teoretik nebo teoretisující žurnalista se stává nejnebezpečnějším nepřítelem umělcovým.

2

Jeden velký příklad: osud díla Marcela Duchampa. Dokud dadaistické tendence zůstávaly ještě živé a aktuální, Duchamp platil za okrajový zjev, ne-li za uměleckého šaška. Když dada dostalo své důstojné místo v dějepisů umění, Duchampovo dílo se stalo výsledkem historických sil. Viz například mínění Grégora Müllera (1972):

"...ještě se neobjevila jediná kritická analýza jeho díla, již by se podařilo zachytit jeho základní orientaci, a to prostě proto, že tu není žádná jiná základní orientace než odmítnutí mít nějakou orientaci. Duchamp je futurista. Duchamp je šachista. Duchamp je dadaista. Duchamp je erotický básník. (...) Popíral všecko a otevřel cestu pro nové směry v umění."

Prostomyslnost textu je nasnadě. Jak někdo, kdo neměl žádnou základní orientaci mohl otevřít cestu pro nové směry v umění? Podle líčení našeho autora by nebyl Duchamp než epifenomenem dějin umění: futurista, dadaista, opartista. Člověk a umělec jsou dokonale odtrženi od sebe. Zatímco člověk nezbytně zachovává celý život svou identitu, moderní umělec identitu postrádá. Svě umění už nedělá ze svého života; zdá se, že by mohl být umělcem, aniž by vůbec žil svůj lidský život; spokojuje se tím, že "všecko popře". Je zajímavé, že je v tom podoben kritikovi. Neboť moderní kritik také už není, nebo nemá být osobností. Nejde mu už o nic. Je pozorovatelem,

dokumentaristou, žurnalistou: názorovým nihilistou.

Ještě obludnější podoby nabývá tento nihilistický historismus u Jacka Surnhama. Podle posledního (několikátého už a vždy jiného) výkladu (1973). Duchampovo Velké sklo, Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce, "osvobozuje Duchampa, poněvač symbolicky napovídá vývojový vzorec budoucího umění", je "koherentní alegorií devoluce moderního umění v termínech Duchampovi vlastní psychosexuální katarze" - tedy prostě jakýmsi obrazovým esejem, který čeká na teoretika, aby přeložil tuto obrazovou řeč do řeči pojmové. Od té chvíle bude možno dělat umění vědeckým způsobem: evoluční (či elegantněji: devo- luční) vzorec je hotov, zbývá naplnit jej příslušnými výrobky nebo úkony. Teorie umění je vědou, umění technologií.

Podle jiných je umění prostě ve službách politických dě- jín. Ursula Neierová (1973) vykládá Duchampovo dílo docela jednoduše:

"V předvečer první světové války Duchamp razil pojem an- tiart, jež v sobě zahrnovalo jeho pohrdání neschopností es- rablishmatu v umění i politice. Readymady byly sarkasmy namí- rené proti elitistickému uměleckému světu. (...) Podle Hanse Richtera, význam Duchampovi Studánky byl v tom, že útočí na estetické hodnoty esrablishmantu atd.

Vztah moderního umění k dějinám je postaven na hlavu a umění se ukazuje vlastně zbytečným.

5

Umělec samozřejmě žije ve své době, je dokonce i tvořen - a neplatí to o nikom více než právě o Duchampovi. Kubistické umění se udávalo ještě v předindustriálním světě a futuris- mus bral s industriálního světa převažně vnějšnost: jeho dy-

namičnost, jeho tvarosloví. Ale zatím co futuristé líčí industriální svět, jak říkal Duchamp, ještě impresionisticky v jeho vnějším zjevu. Duchamp v něm objevil jeho symbolistický význam. Dokázal stát se občanem tohoto nového světa, jakožto umělec přijmout jej jako novou přírodu, učinit jej součástí svého vnitřního světa.

Začíná to onou památnou Duchampovou cestou v Picabiově automobilu roku 1912 z Etivalu v departamentu Jura do Paříže spolu s Apollinaiрем a Gabrielou Buffetovou: básnický záznam této cesty ne náhodou zařadil Duchamp mezi přípravné poznámky k Velkému sklu. Je asi z těchto poznámek nejstarší a klíčem ke všem dalším. Byla to také nejspíše tato cesta a rozhovory, které se k ní vázaly, co vysvětluje onou známou Apollinaireovou větou v krátkém textu o Duchampovi v Kubistických malířích z téhož roku 1912, podle níž právě Duchamp má "réconcilier l'art et le Peuple", "smířit umění a lid". Neboť pro moderního městského člověka je stroj novou přírodou a Duchampův vztah ke stroji je onou intuitou, v jaké je ve svém stroji strojvůdce, šofér nebo dělník: Cítí v něm živou bytost, je jeho "mechanickou nevěstou"; není náhodou, že angličané dávali strojům od počátku ženská jména - Spinning Jenny atd. Gabriella Buffetová, která všeho toho byla svědkem i účastníkem píše (1957) o tom, co znamenal pro ně všechny tehdy stroj, tento "nový příchozí, vystoupivší z mozku člověka, skutečná dcera zrozená bez matky. (...)

(...) Vzpomínám si na den, kdy jejich rychlé rozšíření se pokládalo za kalamitu, kdy dokonce každý umělec se měl obracet zády k Eiffelově věži na znamení svého protestu vůči této architektonické blasfemii, kterou hlásala na nebi. Objev a rehabilitace těchto podivných osobností ze železa a oceli, které

se docela lišili od obvyklého vzezření přírody, jak svou konstrukcí tak dynamismem svých automatických pohybů, to samo bylo už odvážným a revolučním činem (...)."

Rozhodující význam pak zřejmě měla Duchampova cesta do USA. Co píše Gabrielle Buffetová o cestě své a Picabiově 1913, platí stejně o Duchampově seznámení s New Yorkem dva roky později. Byla to objevitelská cesta plná překvapění. Vzezření Města, ulice, plné světelných reklam u nás neznámých, a architektura často velkolepá, jako třeba železný a ocelový most v 59. ulici nám přinášely dojmy opravdu nové a uváděly nás v úžas.

Lidské vztahy byly neméně nečekané, zbavené všech tradic staré Evropy, téměř hrubé, ale prosté a srdečné a to vůbec nebylo něčím, co by se nám nelíbilo.

Duchamp to potvrdil roku 1915 v rozhovoru, který pod názvem "Úplný převrat uměleckých názorů Marcellem Duchampem, ikonoklastem" uveřejnil newyorský Art and Decoration: "New York sám je uměleckým dílem, hotovým uměleckým dílem."

Duchamp vždy bránil rozhodně tomu, aby jeho umění bylo uváděno vevstahu k futurismu. Futuristické obrazy vskutku nemohli mít na jeho orientaci vliv, poněvač do futuristické výstavy roku 1912 v galerii Bernheim Jeune a Cio. nebyly v Paříži známy ani z fotografií a Duchampův Smutný mladík ve vlaku i Akt sestupující se schodů vznikli už roku 1911. Nicméně Duchamp musel rozhodně číst "Manifest futurismu", jak byl uveřejněn v pařížském Le Figaro 20. února 1909 - četl jej tehdy kdekdo a svým radikálním antitradicionalismem mluvil mnohým z duše. Vždyť i František Kupka jej měl dokonce přibit na dveřích svého ateliéru: viděl jej tam ještě v červenci 1912

mladý český básník Richard Weiner, který Kupku tehdy navštívil a napsal o tom do pražských novin článek. Zmiňuje se přitom i o Kupkových studiích pohybu. Kupka nesouhlasil prý s futuristickým úsilím o zachycení "současnosti sledů" (což bylo ovšem spíše teorie simultaneismu než futurismu), ale chtěl malířsky interpretovat "posun" a na doklad ukazoval Weinerovi obraz jezdců v Bois de Boulogne s pokusem o zpodobení pohybu v postranních fázích. Na tento námět máme zachovány dvě Kupkovy kresby. Obě neznačené. V katalogu poslední pražské souborné výstavy Kupkovy (1968) datuje Ludmila Vachtová dost nelogicky první kresbu tužkovou (čís. kat. 128) 1900-1910 s druhou tušovou (č. kat. 129) 1900-1902, ale podle všeho je nutno data si zjednotit a posunout na rok 1909-1912. Weiner však viděl u Kupky nikoliv kresby, nýbrž obraz s tímto námětem. Ludmila Vachtová ve své monografii o Kupkovi (1968) ukazuje, že i Amorfa (1912) vznikla ze studií pohybu vyhazovaného červenomodrého míče, a upozorňuje na obraz Úklona, datovaný rovněž 1912: "Vejířovité útvary, jejichž podtextem není nic jiného než do etap rozfázované gesto klanění". Obdobným příkladem, ani o něco starším, je tušová kresba Žena trhající květiny, datovaná Denise Féditovou zřejmě příliš časně "okolo 1908".

Princip Kupkovi Úklony je tedy totožný s Duchampovým Smutným mladíkem a Aktem sestupujícího se schodů, a jestliže neměly a nemohly mít na Duchampa vliv obrazy futuristů, zdá se velmi pravděpodobný vliv spekulací a pokusů Kupkových. Dokonce i postupnost pohybu - na rozdíl od výbušné dynamiky futuristů - se tu zhoduje. V úvodě k Picabiově katalogu 1906 (?) (v xeroxe nečitelné) píše Duchamp, že jeho "cílem bylo sta-

tické zpodobení pohybu" a ještě ve své přednášce "Spropose of Myself" r. 1964, když komentuje svůj Akt sestupující se schodů, mluví stejně jako tehdy Kupka. Kubismus mu byl bližší než futurismus, vzpomíná, ale zaujal ho Ballův Dynamismus psa na šnůře, protože znázorňoval, "postupné statické postavení nohou psa a šnůry". Ateliery Duchampových bratrů sousedili v Puteaux s atelierem Kupkovým, všichni se stýkali u Marcela, který bydlel v blízkém Neuilli, do Puteaux často docházel. Spíše tehdy Duchamp viděl Kupkovy obrazy než naopak. Ovšem Duchamp byl ovlivněn analytickým kubizmem a jeho nebarevností a učinil své fázování pohybu dramatickou prostorovou událostí, zatím co Kupka, o deset let starší a vycházející ještě ze secese, směřoval ke koloristické dekorativnosti.

(Je ještě jedna zajímavá souvislost mezi Kupkovým a Duchampovým okruhem. V citované Weinerově článku z července 1912 říká Kupka, že se pokouší o "amorfní malbu", totiž o malbu, kde by nebylo tvarů a která by byla utvářena jen z barvy, a vystavuje pak na podzimním salónu 1912 dvě Amorfy. Už klíčový obraz Kupkův Nokturno, který je s velkou pravděpodobností z roku 1910, je v tomto smyslu "amorfní". Rok po Kupkově rozhovoru s Weinerem v červenci 1913, uverejňuje Picabia v newyorském Camera Work manifest "Toward Amorphiam", kde dovádí myšlenku amorfismu do posledního důsledku: "je na čase zbavit se i barvy, když jsme se zbavili i tvarů, "a ilustruje svou tézi dvěma prázdnými čtverci s tituly Koupání a Moře - je na diváku, aby si sám obraz v mysli vytvořil. Picabia se přitom dovolává řady současných umělců, ale kupodivu právě Kupku nejmenuje. Příčinu třeba hledat nejspíše v tom, že Kupka tehdy ztrácel kontakt s ostatními pařížskými umělci. Byl cyklothem,

po euforickém vypětí 1909-1912 začínal už v roce 1912 propadat depresím a ztrácel právě v oněch rozhodujících letech těsně před válkou zájem o práci i o styk s lidmi. Roku 1914 Kupka dobrovolně narukoval a na uměleckou scénu se vrátil až roku 1921 jako osobnost, která připadala již nečasovou. Sám obraz Úklona byl vystaven - podle citovaného katalogu L. Vachtové - poprvé teprve roku 1957).

4

Do okruhu Duchampova i Kupkova patřil v oné době také Robert Delaunay, který se roku 1912 zajímá o "rytmickou simultaneitu" a nadto o nové téma: "nebe nad městy, zeppelinů, věže aeroplány" a maluje cyklus Eiffelových věží. Ale zatímco pro Delaunaye to vše znamenalo "poesii moderního života", Duchampův význam spočívá v tom, že v této moderní civilizaci našel daleko víc než pouhou pitoresknost. Pokusil jsem se vyložit v předešlé studii, že obvyklý výklad Duchampových ready-madeů je nedostatečný. Vychází ze známa věty André Bretona o ready-madech jako o výrobcích, které byly "vyzdvíženy k důstojnosti uměleckého předmětu umělcovou volbou". Ale tento výklad nevykládá nic. Umělec není mág, jehož pouhé gesto by měnilo neumění v umění. Breton parafrázoval tu vlastně výklad, který je podán v úvodníku druhého a posledního čísla časopisu The Blind Man (květen 1917, New York). Úvodník není podepsán, ale jeho spoluautorem byl Duchamp sám. Byl uveřejněn na obhajobu pobuřujícího ready-madeu Studánka. Breto (který neuměl anglicky) použil jen první částí tohoto výkladu a tím se minul jeho smyslu. Studánka byla podepsána, jak známo, jménem R. Mutt:

"Zda p. Mutt tuto Studánku udělal vlastníma rukama či ne, to není důležité. ZVOLIL JI. Vzal obyčejný předmět ze života,

umístil jej tak, že pod novým názvem a z nového hlediska získal jeho užitek význam - vytvořil pro tento předmět novou myšlenku Duchampova operace byla vskutku složitější, než se domníval Breton. Především tyto předměty nebyly jenom vybrány, nýbrž nadto umístěny do nepatřičného prostředí a obvykle nepatřičným způsobem - zavěšeny, převráceny. Za druhé, až na tom Duchampovy vykladači jakkoli trvají, nejsou voleny náhodně. Duchamp vždy zdůrazňoval naprostou lhostejnost, ale byla to lhostejnost, zvláště druhu - jako sem u Descartese mluví o metodické pochybě, tedy by se malo mluvit o metodické lhostejnosti. Šlo o vyloučení jakékoli motivace vědomé a volní, ať praktické, ať estetické, a tím o uvolnění motivace jiné, o vytvoření "nové myšlenky": nazvěme ji symbolickou v tom smyslu, v jako symboličnosti ji rozuměl Baudelaire a Mallarmé, a Baudelaire především. Neboť zatímco Mallarmé hledal svůj symbolický materiál podle slohu konce století v odlehklých kulturních a zaniklých časech, pro Baudelaire malířem, skutečným malířem bude ten, kdo dokáže objevit v současném životě jeho epičnost," jak to napsal ve svém Salóně 1845; a ve své poslední kritice Salónu 1859, dodal, 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 nejhlubších vrstvách duše, stvoří nový svět". Nazvěme tuto imaginativní epiku mýtem, mýtem moderního světa.

Odvážil bych se říci, že význam Duchampova Velkého skla a ready-made, které paralelně s ním vznikaly, je v tom, že odhalují původ, proč nás moderní svět fascinuje: jeho symbolickou hodnotou Duchamp sice zdůrazňoval, že si přeje, aby se jeho

dílo obracelo především na "šedou kúru mozkovou", ba dokonce, že chce obnovit starou malbu alegorickou. Podrobnou analýzou se dá vyčíst, v čem je Velké sklo alegorií: pojmout jeho tvary jako znaky a pro tyto znaky nalézt lexikální význam. Ale toto dílo působí dříve než se obrací k "šedé kúre mozkové", obrací se (abychom zůstali při tomto slovníku) k "podkoří", k archaickým vrstvám vědomí, do oblastí nálad, tušení, nestrukturovaného či teprve strukturujícího se vědomí světa, k oněm "nejhlubším vrstvám duše" podle Baudelairových slov. A stejně to platí o Duchampových readymadech. Nejsou to věci, které patří do našeho racionálně uspořádaného světa, nýbrž jsou z něho vyňaty, jsou joyceovskými "epifaniemi", přestali být k užitku, pro který byli vyrobeny, byli podrobeny procesu "ozvláštnění", jak zní termín, který razil Viktor Šklovskij v době vzniku prvních readymadů na vysvětlení estetiky ruského futurismu. Marcelin Floyet marně hledá v Duchampově Studánci "ideologickou transgresivní strukturu", protože by prý bylo lze se do této píscárové mušle na výstavě vymočít (1976). Nepovšiml si, že mušli Duchamp převrátil, s tím už ji vyňal z praktického kontextu. Duchampovy readymady jsou takové, jakými jsou věci ve výkladních skříních, odděleny od nás sklem a nepřístupny: jako mlčky zíráme na ně, ony mlčky zírají na nás - nedotknutelně jako Duchampova Nevěsta.

Dalo by se mluvit o "mýtu výkladních skříní", tak příznačných pro náš moderní svět. Vztahuje se k tomu Duchampova poznámka datovaná už roku 1913 v Paříži:

"Moje volba je určována tím, co se nás tázají výkladní skříně, co výkladním skříním nezbytně odpovídáme. Je zbytečně absurdné trvat na tom, že je třeba skrývat souložení skrze výkladní sklo a lítost, jakmile zmocnění je

dokonáno. Q. E. D."

Readymady si volí k vás, abych tak řekl", odpověдел výrazně mnoho let později na otázku, jak je vlastně vybíral.

5

Octavio Paz v jedné z nejpronikavějších analýz Duchampova díla se brání uztrnulým, lexikálním výkladům Duchampovy estetiky, kde například "svítiplyn" znamená vždy jen a jen mužský princip a "voda" jen a jen princip ženský; navrhuje proto raději mluvit o "znacích" (los signos), které jsou "pohyblivou částí syntaxe", "mění význam podle kontextů". Paz má ve věci samé naprostou pravdu, ale ustálenou terminologii zbytečně převrací. Nikoli termín "symbol", nýbrž daleko spíše termín "znak" implikuje onu jednoznačnost, ono uztrulé spojení významu a jeho hmotného nositele, jemuž se chce Paz vyhnout. U znaku jsou jeho significans - jeho hmotná podoba - a jeho significatum - jeho význam - pevně spjaty, jsou neoddělitelnou jednotou: podle známého přirovnání Ferdinada de Saussure je significans a significatum jen dvěma stranami téhož listu papíru. Proto je znak náhodný - je kusem konvence, pomocí níž se dohovóřujeme mezi sebou o skutečnosti, ale nemá žádného vztahu k této skutečnosti samé. Naproti tomu "pro symbol je příznačné, že není nikdy zcela náhodný", upozorňuje Saussure; "není prázdný; je v něm zárodek přirozeného vztahu mezi significans a significatum." Vztah symbolu k významu není tehdy uvnitř něho sama, nýbrž sáha vně něho a proto také nemůže být ustálený: vztahuje se principiálně ke skutečnosti vůbec. Znak alespoň relativní stabilitu uvnitř daného systému, "kontextu", "kódu". Symbolický význam naproti tomu apriorně vyřazuje všech-

na takovou stabilitu; symbol nejen může cokoli znamenat, ale virtuálně vskutku vždy znamená cokoli. Pro symbol je příznačné mnohovýznamnost; slovy Paula Ricoeura:

"co nazýváme docela prostě víceznačností, na rozdíl od požadavku jednoznačnosti logickému myšlení, má za následek, že symboly symbolizují teprve uvnitř celku, které omezují a artikulují jejich významy".

Čteme-li symbolické výklady Duchampova díla, můžeme být překvapeni, jako by v těchto interpretacích vládla naprostá libovůle - cokoli tu naposled může znamenat cokoli. Mám na mysli zvláště poslední výklady Artura Schwarze, jaké čteme v úryvcích jeho chystané knihy Alchymista svlékaný u mládence, dokonce. Jenže tak tomu vskutku je. Racionální výklad symbolů neexistuje. Symbolická řeč má své místo právě tam, kde racionální diskurs není možný. Umělecké dílo se nedá luštit jako rebus; jeho pochopení se zakládá jinde a hluběji. C.G. Jung proto polemisoval s racionálním vykladačstvím Freudovým - máme-li symbol pochopit, musíme přistoupit na to, že tento symbol neznámá nic než právě to, čím je:

"Pochybuji, zda smíme předpokládat, že by sen byl něco jiného, než čím se být zdá. (...) Jsem spíše nakloněn tomu, dovolat se jiné židovské autority, totiž talmudu, který říká, že sen je svým vlastním výkladem".

Redukovat symbol na jeho definovatelný význam znamená vzít mu jeho význam vlastní. Neboť symbolické stění světa spočívá v pochopení, že vše je přítomno ve všem. V symbolickém myšlení se aktivuje přítomnost vesmíru v každé jeho části, na každém jeho místě; cokoli může být jeho zjavením. Pro Karla Jaspersa jsou symboly "řečí transcendence", jejími "šiframi", nekonečně a libovolně mnohovýznamnými.

"Viditelná symbolika nedovoluje oddělovat zvuk a význam, nýbrž pojímá obojí v jedno. Jestliže si chceme ozřejmit, čeho se symbol týká, oddělujeme je sice, ale pomocí nové symboliky, nikoli tím, že bychom jej vykládali z něčeho jiného, než čím je. Vracíme se zpátky a hledíme do nové hloubi".

Neprávem pozapomenutý český filosof Václav Navrátil navazoval v článku o Josefu Šimovi zřejmě na myšlenky Jaspersovy, ale dováděl je dál:

"Máme-li správně pochopit zásadu symbolisace v moderním umění, nesmíme brát symbol ve významu literárně technickém. Není tu dán jednotlivý zjev jako znak jednotlivého jevu jiného, nebo jednotlivé abstraktní ideje. Jde tu spíše o příznak. (...) Takovýto příznak je symbolem nikoli jednoho jevu, nikoli jedné ideje, nikoli něčeho, nýbrž všeho. Je tu dána symbolika absolutna, nebo ať jakoukoli sifrou toto označíme. Symbolika tato má význam metafysický. (...) Podle filosofie historického symbolismu "symboly" (jevy) symbolisují "ideje" (nebo "absolutno"). Podle pojetí symbolu v moderním umění není rozdílu mezi symbolisovaným a symbolisujícím. Lze říci, že také "idea" nebo "absolutno" je symbolem, že symbolisuje jevy".

Předpokladem tohoto symbolismu je jiné pojetí vesmíru, nežli přineslo sedmnácté a osmnácté století a jež se namnoze dodnes pokládá za pojetí vědecké. V tomto pojetí se přirovnává fungování vesmíru a čehokoli v něm k fungování nějakého nesmírně složitého stroje; ale symbolismus naproti tomu implicitně nebo explicitně předpokládá, že vesmír je celkem organickým. Na vesmír-stroj se díváme z vnějšku, ale vesmír-organismus chápeme znitra, jsme sami živým kusem jeho života. Nejeme v něm

cizinci; nemůžeme být jeho objektivními pozorovateli; zůstáváme subjekty a právě svou subjektivitou se vesmíru účastníme. V tom spočívala názorová revoluce romantiků. René Wellek zhrnuje, že všichni romantikové

"vidí spojitost mezi imaginací, symbolem, mýtem a organickou přírodou a to jakožto součást velkého úsilí překonat odtržení subjektu a objektu, já a světa, vědomého a nevědomého".

Tato tradice romantické imaginace pokračuje pak od Wordswortha, Novalise a ostatních básníků konce osmnáctého století bez přerušenia celým moderním uměním. Erik Kormode ve své studii o Romantickém obraze dokládá že, "symbol Francouzů je obrazem romantiků, rozvinutým a podloženým vypracovanějšími metafyzickými a magickými základy"; stejně potom symbolismus pokračuje v expresionismu; a Albert Béguin ukazuje v závěru svého díla Romantické duši a snu přímou souvislost mezi romantiky, symbolisty a surrealisty. Vede až do nejradikálnějšího umění dneška. Viz třeba úryvek z rozhovoru Johna Cagea:

"Pokud jde o symbolismus: nikdy jsem jej neměl zvláště rád. Teď na něj začínám mít jiný názor. Nemám je rád, jestliže je vztahem jednoho k jednomu. To znamená, že jedna jednotlivá věc je symbolem pro jinou jednotlivou věc. Ale jestliže každá věc ve světě může být nazírána jako symbol jakékoli věci ve světě, pak jej mám rád."

Historie tohoto pojetí vesmíru v evropském myšlení sahá však před romantismus. Několikrát se ukázalo na souvislost, která vede od romantismu, případně preromantismu zpátky přes iluminátské mystagogy, swedenborgovce a martinisty, bránicím se sensualismu a racionalismu svého barokního a klasicistického

kého věku, k Jakobi Boehmovi, tedy až k pozdnímu manýrismu, a od Williama Blaka zase k anglickým náboženským desidentům, čili zase až na sám závěr manýristického citení. Nepovšimnuta zůstává jiná ještě souvislost: vede k oném dvěma filosofům osmnáctého století, kteří začali vést spor s osvícenským racionalismem své doby, k Leibnizovi a k Berkeleyovi. Pro Leibnize ve vesmíru "nic není pusté, neplodné, mrtvé"; je to velký souzvuk, kde "každá substance soustřeďuje v sebe celý vesmír a každá je podle svého určitého hlediska jeho živoucím zrcadlem". Berkeley dospívá k formulaci, že "jevy přírody, které se dotýkají našich smyslů, nejsou jen velkolepým divadlem, nýbrž zároveň nanejvýš souvislým, poutavým a poučným rozhovorem". Totéž říká o století později Baudelaire ve slavném sonetu o "Souvztažnostech", který už definuje poetiku symbolismu a zároveň parafrázuje myšlenku, již Baudelaire našel vyslovenou německým romantikem H.T.A. Hoffmannem:

"Jak dlouhé ozvěny, které se zdály mísi
v hlubokou temnou jednotu,
jež šířá je jak noc a jako její jas,
stejně i vůně, barvy, zvuky odpovídají ni".

Leibniz a zvláště Berkeley jsou v dějinách filosofie obvykle traktováni jako zjevy okrajové; jestli Leibniz je respektován aspoň pro své spekulace matematické, tu na Berkeleyovi lpí pořád posměšek Kantův: "ten dobrák Berkeley". Nicméně právě Leibnizov a Berkeleyov živoucí vesmír, kde vše se v sobě zrcadlí a vše si navzájem odpovídá, je vesmírem moderní poesie, oprávněním jejího antisensualismu a její víry v pravdivost imaginace.

Od romantismu a moderního umění vůbec vede cesta nazpět

přes Berkelye a Leibnize ještě dál: k Giordanu Brunovi a renesančním či přesněji manýristické filosofie - a manýristická filosofie byla především filosofií symbolismu a okultizmu. Také pro tuto filosofii, jak uzavírá Albert Béguin, "viditelný stvořený svět má hodnotu veskrze symbolickou a každý jeho projev je pouhým připomenutím toho Jediného, kterého má člověk skrze něj dosíci".

To by už byla jiná kapitola; pomohla by vysvětlit, proč nejen romantismus, ale i symbolismus a surrealismus byly tak často poznamenány okultizmem a proč také Duchampovo dílo svádí pořád k okultistickým výkladům. Jenže právě Duchamp byl člověkem našeho věku a manýrismus byl mu docela vzdálen - inspiroval-li se kdy vědeckým myšlením, nebyla to manýristická alchymie, nýbrž moderní teorie čtvrté dimenze.

Umění nese v sobě ovšem hermetické rysy - patří do vlastního světa, který jindy se nazývá sakrálním, nikoli do světa profánního. Tento hermetismus umění je tedy něco docela jiného, než je hermetismus vědy - ať okultní či exaktní - který by jí vyhrazoval zasvěcencům či odborníkům. Umění ukazuje skutečnost v podobě symbolu: avšak na této symbolické skutečnosti se právě nedá nic luštit. Dá se do ní jen vstoupit. Symbol není kódovaná šifra, ani alegorické podobenství. Novalis to přesně rozlučuje: "Obraz - nikoli alegorie, nikoli symbol něčeho cizího: symbol sebe sama." Mallarméova maxima "vyvolat v úmyslném stínu, zamlčený předmět náznakovými slovy, někdy přímo", není návodem na sestrojování skrývaček. Symbolika Mallarméova se dá vykládat, ale nikdy vyložit. Jeho poesie je krajně přesná a jasná, píše v jejím rozsáhlém rozboru Wallace Fowlie, ale "její význam se prohlubuje a mění při každém čtení, až si člověk uvědomí, že její úplný či absolutní smysl

není dosažitelný". Vesmír je universální synekdochou. V symbolickém pochopení světa procházíme ze symbolů do symbolů a nikdy se z jejich očarovaného a začarovaného kruhu nedostaneme. Ano sexuální symboly se nedají redukovat na svůj racionální smysl: jsou zas jen symboly symbolů. Symbolika není sémantika.

6

Duchamp několikrát vzpomíná rozhodujícího významu, který pro něho měla návštěva představení Impressions d'Afrique (Africké dojmy, ale zároveň slovní hříčka: Africké tisky) Raymonda Roussela roku 1912. "Byl to v podstatě Roussel, kdo miže za mé sklo, "Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce", řekl J.J. Sweeneyovi 1946. "Roussel mi ukázal cestu." Jeanu Schusterovi specifikoval tento význam Rousselovým "postojem vůči strojům, postojem nikterak obdivným, nýbrž ironickým" (1957). V rozhovorech s Cabannem tvrdí, že Roussel jej inspiroval i k jeho lingvistickým experimentům, i když, dodává, systém jeho psaní neznal a znát nemohl - Roussel jej odhalil v textu Jak jsem psal některé své knihy, který vyšel teprve posmrtně roku 1955.

Roussel byl o deset let starší a mohl se tedy Duchampovi stát vzorem ve svém bezohledném radikalismu. Byl pohádkově bohatý a mohl si dát inscenovat své Impressions d'Afrique bez jakýchkoli kompromisů. Představení muselo působit fantasticky; ale jestliže mělo na Duchampa právě v oné rozhodné chvíli jeho uměleckého vývoje tak obrovský vliv, nestačí na vysvětlení, že pro něho znamenalo jen "bláznivý karneval ztřeštěných akcí a zmatené řeči", jak míní Samuillet. Odtud by cesta k Velkému

sklu nevedla.

Fantastika Impressions d'Afrique není protodadaistická či protosurrealistická. Vznikla nezvyklou metodou. Michel Leiris vysvětluje, že Rousselovy texty vznikali ve třech fázích: první bylo hledání "slovních hříček" nebo vět o dvojitém významu; druhou ustavení logické osnovy, spojující tyto dispo-
rátní elementy; třetí co možná realistická a přísná redakce konečného textu.

Pro představu o výsledku této metody citujme alespoň "hlavní scény" Impressions d'Afrique, jak je dal Roussel zobrazit ve stylu populárních ilustrací na plakátu k premiéře. Jejich názvy jsou tyto:

Žížala jako hráč na citaru. Trpaslík Philipps, jehož hlava, normálně vyvinutá, se výškou rovná ostatku jeho těla. Jednorozec Lelgualš hrající flétnu na své vlastní holenné kosti. Dřizmé dobrovolně popravená bleskem. Socha z kostlic šněrovačky jedoucí na kolejích z měkkých klobouků z teletiny.

Termomechanický orchestr na bexium. Větrné hodiny Šlara-fio. Kočky, které si hrají na bradlech. Zeď z domin, připomínající kněze. Chatrný kaučuk, na němž ploše spočívá mrtvola černošského krále Jaura IX., klasicky kostymovaného jako Faustova Markétka. Ozvučná prsa bratří Alcottů. Mučení jehlami."

Duchamp, zdá se, vytušil, že Rousselova fantastika není libová, nýbrž docela zvláštním řádem, docela zvláštní logikou. Vskutku Rousselova básnická metoda je velmi blízká způsobu, jak vzniklo Velké sklo a docela se shoduje s Duchampovým zájmem o "slovní hříčky". Duchamp zřejmě cítil hlubokou spřízněnost svých vlastních intencí s realizacemi Rousselovými.

mi. Je tu ostatně ještě jedna paralela, zhruba současná a neméně zajímavá. Byl to Velemir Chlebnikov, nepochybně jedna z největších postav poesie dvacátého století, který si zaznamenal: "Slova jsou zvláště silná, když mají dva významy, když jsou živými zraky pro tajemství a skrze nejasný svit obvyklého smyslu prosvítá druhý smysl."

Tyto "slovní hříčky" totiž vůbec nejsou pouhými hříčkami - jako rým nebo aliterace nejsou "básnickými ozdobami". Patří k samé podstatě poesie. Rozmývaní významových hranic slov a vět dospívá zde vrcholu, řečeno, jejich význam osciluje v rozpětí této dvojnosti. Roussel sám dává příklad z básně Charlese Crose:

"Dans ces meubles laqués, rideaux, et dais moroses, danse, aime, bleu laquais, ris d'oser des mots roses."

"Slovními hříčkami" jsou také mnohé Mallarméovy rýmy jako "dénir". "Idées, des iridées" ("Proza pro des Esseinty"); závěrečný verš slavného sonetu o labuti "Que vit parmi l'exil inutile le Sygne" lze číst i "Que vit par mille exils inutiles le Signe"; a Joysov Finnigans Wake je vlastně jediným obrovským kalamburem. Pořád jde o to, zpochybnit sémantikou hodnotu jazyka a vrátit jí její symbolickou platnost, odhalit jí onu podobu světa, kde vše souvisí, vše se prostupuje, vše znamená vše. To je onen mikrokosmos vnitřního zrcedlení Mallarméovy básně, jak napsal v jednom dopise:

"slova - která jsou již dosti sebou samými, aby nepřijímala žádných vlivů zvenjška - se navzájem v sobě odrážejí, až se zdá, že už nemají svých vlastních barev, nýbrž jsou splývavými přechody souvislé stupnice".

Ještě dál šel Duchamp a také Satie, když kladli k sobě text a výtvarné dílo nebo hudební skladbu - Duchamp, když opatroval své readymady (i obrazy) názvy nebo nápisy, které neměly s dílem žádnou souvislost nebo ani nedávaly smysl, a Satie, který dával svým skladbám názvy jako Vysušená embrya (1913) a do svých Světských okamžikových hodin pro klavír (1914) vepsal mezi notové řádky absurdní texty.

Je to pořád též systematická problematisace významu - významu věcí, slov, hudebních vět. Stíráním významové jednoznačnosti slov jako vytvářením neřešitelného napětí mezi různými nespojitými významy jsme donuceni vystoupiti ze světa definovaných významů do bezvýznamovosti, do předsémantické situace, kde není signifikans ani significatum: do oblasti oné "Firstness", "prvostnosti", jež byla pro C.S.Peirceho vlastní doménou estetického.

Také podmínkou vzniku readymadů je to, že je věcem odňat jejich význam. Tím jsou uvedeny do oblasti estetického nebo - což zde znamená totéž - symbolického. "Přenesl jsem je ze země na planétu estetiky," řekl Duchamp v rozhovoru v roce 1953.

7

Od konce druhé války poskytl Duchamp řadu rozhovorů, v nichž mluvil podrobně a obsírně o svém životě i práci. Ale v pozornějším čtenářství vznikne brzy podezření, že Duchamp mluvil často proto tak obsírně a jasně, aby něco neřekl. Varováním by mělo být už to, jak obratně se mu zdařilo předstírat, že je pouhým "dýchačem", zatímco věnoval dvě desetiletí usilovné práce svému poslednímu dílu. Při své asketické zdrženlivos-

ti rozhodně nechtěl nikdy vystavovat na obdiv svůj soukromý osud; přál si vystupovat jako člověk ne-li vyrovnaný a svrchný, tedy alespoň jako umělec, který přísně odděluje své soukromí od svého umění, "člověka, který trpí, a mysl, která tvoří", jak cituje slova T. S. Eliota hned v úvodu onoho tak významného textu, jímž je jeho "Tvořivý čin". Ba dokonce rád mluvil o svém umění jako o pouhé "hře", "zábavě", "rozptýlení", a lidé mu věřili.

"Nic nepřipadá přirozenější, přehlednější a jasnější než život, dílo i sama osoba Duchampova," uzavírá Pierre Cabanne z rozhovorů, v kterých mu Duchamp líčil postupně celý svůj životní i umělecký příběh. A přece za tímto dílem tak intelektuálním a životní disciplínou tak formální byl člověk, který trpěl, a co více z tohoto utrpení počínalo jeho dílo.

Mezi technickými, básnickými a filosofickými fragmenty z doby vzniku Velkého skla i prvních readymadů, které shrnul Duchamp do takzvané Krabice 1914 a které existovaly jenom ve třech exemplářích (v normálním nákladu teprve po dvaceti letech), vyšli, nalézáme nečekané přiznání.

"Je-li dáno, že...; předpokládám-li, že mnoho trpím..." Šifra "Je-li dáno, že...; nebo Jsou-li dány", "Étant donnés", provádí Duchampa do konce jeho života; a s ní i onen skrytý důvod, který ho právě tak jednou hnal do krajního uměleckého radikalismu jako jindy srážel do dlouhého období umělecké nečinnosti. Jeho dílo bylo ve skutečnosti jeho nejsoukromější záležitostí, proto také je s takovou nejistotou a váhavostí zveřejňoval. Co si nemohl objasnit v životě, měl si objasnit v umění, zbavit se jím své tísně, bezradnosti, beznaděje. To byla cesta, která jej vedla od obrazů jeho sester - první je z roku 1903 - přes obrazy Panen a Nevěst až k poslednímu Jsou-li

dány, dokončenému roku 1966. Duchampova symbolika není jen četbou vesmíru, nýbrž zároveň četbou lidského osudu v tomto vesmíru - vesmírného osudu v lidském životě.

Důsledný umělecký radikalismus, kterým se Duchamp vymykal všem běžným kritériám, a zároveň ona osobní zdrženlivost, která nezřídka vedla až k mystifikátorské masce, způsobily, že jeho dílo nabylo pověsti čehosi záměrně enigmatického a hermetického. Tak vznikla duchampovská legenda.

V jednom podání je hermetičnost Duchampova vykládána jako obratné předstírání. O umění podle toho Duchampovi vůbec nešlo; byl "estetický nihilista", zato však neúnavný showman, který vy užíval rafinovaným způsobem možností moderní publicistiky. Harold Rosenberg to opakuje neúnavně dodneska.

Podle jiného podání byl prý Duchamp zasvěcencem okultních věd. První původ této legendy je v okruhu Bretonova zájmu o okultismus a posledním zatím důsledkem publicistická činnost Jacka Burnhama. V americkém Artforu 1971 a téhož roku také ve francouzském VH 101 jsme se mohli dočíst, že Duchamp jel roku 1912 do Mnichova pravděpodobně proto, aby tam hledal alchymistický rukopis, a že jeho divoká léta v Arensbergově newyorské společnosti se svými "erotickými a alkoholickými excesy" byly ve skutečnosti povinnou praxí gnostikovou. V kapitole, kterou věnoval Duchampovi ve své knize Struktura umění (rev. vydání 1973) se alchymistické teorie mísí s ohlasy četby Lévi-Strausse a Barthesa. Toto pak je interpretace Duchampova vzpomínutého už textu o cestě s Picabiou z Jury do Paříže v roce 1912:

"Stroj s 5 srdci je alchymistův Kámen, Velká Pyramida, nebo semiotická struktura obsahují ÉTER, OHĚŇ, VODU a ZEMI. Ve skutečnosti cesta Jura-Paříž vede od Jurských

hor na švýcarských hranicích do Paříže. Nadto existuje horské pásmo Jura na Měsíci. Poněvadž Měsíc je symbol ženského a přírodního, je pravděpodobné, že Duchamp implikuje, že umělecký vývoj je přechodem od úplně kulturního k totálně přírodnímu. Vidce 5 aktů se vztahuje k Picassovi a jeho rozhodujícímu kubistickému obrazu z roku 1097, Avignonským slečnám."

A teď dál. A ještě:

"Kometa se svým ohonem vpředu je průmětem Duchampova díla mezi roky 1911 a 1926."

Jasnovídnosti v čase, s kterou Duchamp viděl roku 1912 své dílo až do roku 1926, odpovídá jasnovídnost v prostoru, s kterou viděl Picassovy Slečny, které sice Picasso ukázal, když právě vznikaly, svým nejbližším přítelům (Duchamp mezi ně nikdy nepatřil), ale které pak, nedokončiv je ani, svinul, a nechal ležet v ateliéru až někdy do roku 1920. Reprodukovány byly poprvé 1925 a vystaveny 1937.

Samozřejmě celá legenda o Duchampově alchymismu nemá nejmenší opory ve faktech a Robertu Lebelovi nám Duchamp, už dávno na jeho přímý dotaz docela jasně řekl: "Jestli jsem dělal nějakou alchymii, tedy jediným způsobem přípustným v naší době, to jest nevědomky."

8

Zdá se, že mezi tím už Burnham svůj názor změnil. Jeho legenda zvědeštěla. Už titulem své knihy, z níž jsme naposled citovali, že Burnham hlásí se k tradici racionalistického strukturalismu, nikoli surrealistického hermetismu. Význam struk-

turalismu v dějinách moderního umění je ovšem mimořádný. Jeho začátky jsou v onen nesmírně podnětném prostředí, jímž byly ruské avantgardní umění ^{první} čtvrti našeho století. Nejvýraznější postavou strukturalismu zůstává Roman Jakobson: a ten začal mezi ruskými formalisty a zároveň publikoval futuristickou poesii. Dá se říci; že celé jeho teoretické dílo je nese-
no inspirovaností básníka dvacátého století. Roku 1934 publikoval Jakobson v pražské výtvarnické revue Volné směry studii "Co je poesie". Je to jen pár stránek, ale od té doby co vyšel, nepřestává se mi vracet na mysl. Studie vychází ze zvláštního rozporu, který je v díle velkého českého romantika Karla Hynka Máchy. V jeho poesii se láska stává netělesnou téměř událostí všeho jsoucna, nekonečným proudem tónů, barev a vůní -

"O lásce šeptal tichý mech;
Květoucí strom lhal lásky žel.
Svou lásku slavík růži pěl.
Růžinu jevil ~~xx~~ vonný vzdech.
Jezero hladké v křovích stinných
Zvučelo temně tajný bol..."

V milostních pasážích současného deníku (1835) je však láska pouhopouhým fyziologickým úkonem, který Mácha líčí znovu a znovu se stejnou brutální otevřeností.

"Z domova šel jsem teprv zas s Lori domů do Truhlářské ulice. Tam jsem ji pichal u okna na stolicích. Křičela, abych přestal. Ba tut weh. Jesuskotte. Když jsem se ptal, proč, odpověděla, weil du tiefer kommen bist als nonst. Potom šla na abtritt. A já jsem jí držel šaty."

Jak srovnat deník na onu lyriku? Oboje platí, odpovídá Jakobson:

"Oba aspekty jsou stejně pravdivé, jsou to různé významy, různé sémantické plány téhož předmětu, téhož zážitku. Máchův deník je stejně básnickým dílem jako Máj a Měrinka, nemá ani přídechu utilitárního, je to čistý l'art pour l'art, je to básnictví pro básníka. Ale kdyby Mácha žil dnes, možná by zrovna lyriku ponechal pro intimní domácí potřebu a uveřejnil spíš deník. Přidružili bychom ho k Joycovi a Laurencevi. "Celý tento Jakobsonův esej se zabývá takovými složitými vztahy mezi biografií a dílem. Biografie a dílo se nedají rozloučit; poesie je sice autonomní, poetičnost se nedá redukovat na nic mimo sebe, ale tato poetičnost není separována od ostatního světa a života. Je "pouhou součástí složité struktury, ale součástí, která nutně přetvořuje ostatní prvky a spoluurčuje povahu celku". Poetičnost spočívá v tom, že "slova a jejich skladba, jejich význam, jejich vnitřní a vnější forma nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty" - a s nimi, odvážil bych se dodat, tá skutečností na níž jsou onou poukázkou daleko ne lhostejnou. To je ostatně Jakobsonův závěr:

"Teprve když odumřela doba a rozpadla se tesná spojitost jejich složek, teprv na pověstném hřbitově slavnostně ční nad rozmanitou archeologickou veteší básnické památky. Tak teprve v hrobech shlédáváme lidskou kostru, teprve když už k ničemu není. Vymykala se pozorování, poukázka plnila svůj úkol, leda bychom ji uměle ozářili rentgenovými paprsky, leda bychom dotěrne pátrali "co je páteř, co je poesie".

Tato Jakobsonova práce přivádí k pramenům strukturalis-

tické myšlenky. Je to myšlenka, která vznikala uvnitř světa moderní poesie a moderního umění. Nechtěla nějakou logickou konstrukcí vyložit a nahradit umělecký fakt, nýbrž právě naopak, upozorňovala, že umělecké dílo vzniká uvnitř života a za života svého tvůrce a své doby jako autonomní útvar, který je schopen obsáhnout osvětlit, do vědomí přivést a svým způsobem utvářet lidskou zkušenost. Pokud jde o uměleckou strukturu samotnou, ta není než "kostrou", která zůstane čnit "na hřbitově dějin" jako něco už bez života a bez užítu.

9

Od těch časů strukturalismus prodělal své dějiny, během nichž se stal samostatnou disciplínou, jakousi obecnou morfologií, ne-li novým Ars Magna, odhalujícím inteligibilní zákonitost všeho jsoucna - od genetického systému až k Baudelaireově sonetu. Dál se ovšem pokračuje ve strukturalistickém výkladu uměleckého díla: ale je-li jeho struktura pouhou analogií struktury všeho, co existuje, nedá se jí vysvětlit už jeho specifická, jeho estetická. Claude Lévi-Strauss sice tuší, že klíč k "mystickému myšlení" neboli k nejhlubším strukturám lidského vědomí i chování je v umění - umění se uchovává v naší civilizaci jako poslední chráněná oblast "divokého myšlení", ale k živému umění už Lévi-Strauss vztah nemá. Největším umělcem pro něho zůstává Richard Wagner; projevy moderního umění mu zůstávají docela nesrozumitelné. Domnívá se, že readymady

"jsou větami, vytvořenými z dvou předmětů, které mají jeden smysl, a nikoli předměty jedinými, ať se co chce

dělá nebo říká",

pokládá Picasso umění stejně jako abstraktní malířství za slepou uličku, poněvadž prý ztrácí "signifikační funkci", stejně nesrozumitelnou mu zůstává konkrétní hudba. Jeho ideál výtvarného umění odpovídá jeho starobylému wagnerianismu: očekává, že přijde

"výpravná a svrchovaně figurativní malba (...), která (...) bude usilovat, s použitím nejtradičnější malířské techniky, rekonstruovat okolo mne vesmír, v kterém by se dalo spíše žít než je ten, v kterém jsem..."

Mýšlení Levi-Strausse se vůbec pohybuje v disencích devatenáctého století, kombinující hegelíánský racionalismus s mechanickým determinismem. Hned na začátku jeho čtyřsvazkových Mythologiques potkáváme obligátní tvrzení, že svoboda je ilusí, za níž je skrytá nutnost, a co nazýváme duševním životem, je pouhým mechanismem; v závěru svazku posledního jsme znova ujištěni, že všemu vládne "napřed existující racionalita", stejná ve vesmíru jako v lidském duchu.

Jako pro všechny dogmatické racionalisty, i pro Lévi-Strausse je zneklidňující existence umění, byťsi je přijímá už jen v jeho formách neaktuálních. "Úloha estetické imaginace", ujišťuje sice zprvu, spočívá jenom "ve vypracování klasifikačních systémů", a poetická inspirace je kombinatoristickou hrou, "mechanismem"; jakýkoli jiný názor je "velmi starým mysticismem". Ale to nevádí, aby hudební skladatel nebyl pro něho "bytostí rovnou bohům" a abychom jeho dílem nedosažovali "jakési nesmrtelnosti". Když byl i symbolice mýtu upřel estetickou neanost (či svou interpretací jí jej zbavil), dospívá k překvapujícímu tvrzení, že právě proto, že mýtus je "ja-

ko magnet (...) přitahován ke smyslu", vzniká, "pokud jde o zvuk, virtuální prázdno", které vyprávěč zaplňuje prvky prosodickými, deklamačními či divadelními. Tak jsme se dostali zase zpátky k starobylé teorii "básnických ozdob".

Strukturalismus byl analýzou uměleckého díla, neostrukturalismus umění ze světa vyloučil, Pro Jeana Paageta se struktura stala pouhým

"systémem transformací (...), který se uchovává nebo obohacuje samotnou hrou svých transformací, aniž tyto transformace překračují jeho hranice nebo se dovolávají vnějších prvků".

V tomto pojetí je už celý vesmír mechanickým automatem, v němž všecko dění není než přeskupování strukturních obrazců, obrovským kaleidoskopem. Člověk figuruje jen jako jeden ze znaků v linguistickém schématu, objekt mezi objekty, a s jeho subjektivitou zmizel i úžas, radost, strach, láska, poesie, tvorba, vědomí -, vše, co jej činí člověkem.

Burnham věrně pokračuje v tomto neostrukturalismu a jeho objektivně vědeckém výkladu:

"Efektivní umělecká analýza předpokládá, že dějinná konsistence umění (nazveme ji estetickou), závisí na vysoce umělé, leč skryté logické struktuře, kterou lze pozorovat u všech úspěšných umělců".

Původ strukturalismu v prostředí moderního umění mu už unikl - až na jednu problematickou citaci Jakobsonova jména jako "antropologa" nenalézám zmínky ani o ruských formalistech ani o pokračování jejich práce v Cercle linguistique de France. Zato kombinuje nauku Levi-Strausseovu s Barthesovou semiologií, s algebrou množin a s okultismem. Tím způsobem ana-

lyzuje v citované knižce čtyřicet pět výtvarných děl a výsledky vpisuje do imponantních tabulek. Duchamp zůstává pro Burnhama ústřední postavou moderního umění ("magister lidí") a Burnham také analyzuje jeho Studánku. Je až kupodivu, jak hubený je výsledek metody tak okázale složitý. V příslušné tabulce je různými slovy sedmkrát předmět popsán a v jedné větě konečně vysvětlen jeho "obsah": je to "jakási modernistická socha, zahrnující vrhání vody"; dál se dovídáme už jen tolik, že její struktura se nevztahuje k "éteru", nýbrž k "vodě" hermetických doktrin.

"Argumentace chybí; tvrzení zůstává docela libovolné a rozhodně krajně pochybné ("modernistická socha"? "vrhání vody"? Burnham si neuvědomuje ani významový rozsah francouzského slova "fontaine", ostatně totožný s rozsahem anglického "fountain").

Čtenáře snad ještě bude zajímat, proč v Krabici - zavazadla je podle Burnhama reprodukováno 68 děl. Protože jich tam není 69. Absence tohto devětašedesátego odhaluje prý symbolicky "lidsky sexuální" význam souboru. (Ve skutečnosti je tam 71 reprodukcí, v poslední verzi 83.)

10

Leonardo rád upozorňoval na rozdíl mezi malířstvím a sochařstvím. Sochař silou paží a bušením odtesává mramor či jiný kámen, (...) při čemž se z něho často lije pot, který spolu s prachem se mění v bláto, tvář má celou zalepenou a zaprášenou, že vypadá jak pekář u pece." Ale malíř ve velkém pohodlí sedí před svým dílem, dobře oblečen, a pohybuje svým le-

houčkým štětcem se svými líbeznými barvami, je vystrojen, jak se mu líbí, a má své obydlí plné líbezných obrazů a čisté a často při práci naslouchá s velkým potěšením hudbě nebo předčítání různých a krásných děl, nerušen neustálým bušením a všelijakým jiným rámusem.

Leonardovo líčení práce v malířově ateliéru je nepochybně fikcí. Šlo mu o to, aby zbavil malířství příhany řemeslného "ars vulgaris", kam bylo zařazováno, a dosáhl pro ně důstojnosti, jakou měly "artes liberales", gramatika, matematika, nebo hudba.

V dnešní době triumfují exaktní vědy a mnozí umělci by si teda přáli, aby nabyli stejné vážnosti, jako mají vědci, aby se umění považovalo za jednu z učeností. Joseph Kosuth uvedá návštěvníky své výstavy k stolu, kde je rozložena paperbacková literatura nebo pořadače s texty: výstava se změnila v odbornou studovnu. Bernard Vernet vystavuje zvětšeniny stránek z abstrusních vědeckých spisů. Časopis Art-Language je upraven jako vědecké sdělení; oplývá odkazy na teorii logiky a dočítáme se v něm dokonce, že Duchampovo L.H.O.O.Q. dá se popsat jako $A(x)(y)$, Picabiova replika $(A/x)(y)(y)$ a Duchampova Oholená $(A/x)(y) / (x)(y)$ - aniž se tím bohužel co vysvětlí. Ilustrací se časopis čistotně vystřihává.

Kosuth se dovolává Duchampa. Jeho readymady znamenali, píše, "proměnu od vzezření ke koncepci". "Všechno umění (po Duchampovi) je (v podstatě) konceptuální, poněvadž umění existuje pouze konceptuálně". Po Duchampovi je tedy metoda umění metodou čisté vědy. "Navrhují se estetické systémy, schopné dát vznik předmětům," soudí Victor Burgin. "Umělecké dílo

nemusí být vyznačeno hmotně a máš být studiem předpokladů, které řídí toto vyznačení," dotvrzují Ian Burn a Mel Ramsden. Uměleckého díla už není potřeba, dokonce je žádoucí vyhlásit jakési "moratorium na věci" (Burgin). Docela logicky pak vyplývá z takového postoje hypotéza, která se uvádí na první straně prvního čísla Art-Language ,

"že tento úvodník, který je pokusem vyhlásit několik náznaků, týkajících se konceptuálního umění, platí sám o sobě jako dílo konceptuálního umění".

Někteří členové skupiny Art-Language popírají sice dnes, že by je byl kdy zajímal význam Duchampových readymadů. Ale jednou ze základních tezí této skupiny je redukce umělecké tvorby na výrokovou logiku: "Umělecké dílo je výrokový faktor spíše než nevýrokové jsoucno," čili o čemkoli lze vynést výrok "... je uměleckým dílem" a podmínět tohoto výroku "nevyžaduje (...) znaky uměleckosti" (Burn-Ramsden). Je zřejmé, že by takové věty nemohly být napsány, nebýt existence Duchampových readymadů.

Lež tedy právě začíná nedorozumění. Kosuth datuje vznik konceptuálního umění "od prvních neasistovaných readymadů", ale ve skutečnosti všechny Duchampovy readymady jsou nějakým způsobem "asistovány" - vždy je předmět nějakým umělcovým zásahem pozměněn, a tím jeho význam zvláštním způsobem posunut či zrušen - přinejmenším je nelogicky umístěn, je neúplný nebo nese nápis (i na původní Sušičce lahvi byl nápis). Ovšem Duchamp sám závažněl k mylné interpretaci svými výroky, že jej "zajímaly myšlenky - nikoli jen vizuální produkty" (1946), ba dokonce, že hmotnou tvorbu vůbec pokládá za zbytečnou, že

stačí žít a dýchat. Leč tyto výroky se datují od doby, kdy zanechal práce na Velkém sklu a která popravdě byla dobou dlouhé tvůrčí krize; a když potom potají pracoval na realizaci Jsou-li dány, hodily se mu jako záměrná mystifikace. Ostatně právě z doby této práce máme cho nejdůležitější a zřejmě nejotvorenější Duchampovo vyznání, jímž je krátký text "Tvůrčí čin", původně přednesený roku 1957 v Houstonu a od té doby mnohokrát otiskovaný. Legendu o tom, že by umělecké dílo mohlo být pouhým tlumočením umělcovy myšlenky, rozbíjí tedy Duchamp úplně.

Říká jasně a prostě hned na počátku:

"Umělec jedná jako mediální bytost; všechna jeho rozhodnutí o uměleckém provedení díla spočívají na širé intuici a nedají se vyložit sebeanalýzou, ať mluvenou, ať psanou, ať jen myšlenou."

A co je ještě důležitější, definuje "umělecký koeficient", čili onu hledanou "uměleckost" uměleckého díla, jakožto "chybějící článek", totiž "rozdíl mezi tím, co umělec chtěl uskutečnit, a tím, co uskutečnil" Co umělec vytvoří, není nikdy než "inertní hmota", věc záležití na divákovi; ten sám musí doplnit onen chybějící článek", překročit propast mezi hmotnou podobou díla a jeho nehmotným a tedy nikdy vysloveným smyslem.

Jsou to dvě věci protichůdné, které tu Duchamp tvrdí. S jedné strany je pro něho hmotné umělecké dílo nezbytností: teprve jeho tvorbou se umělec dostává do onoho "mediálního stavu", který mu přináší vlastní uměleckou zkušenost. S druhé strany však toto umělecké dílo nikdy tuto zkušenost od sebe nepojme: může být jen apelem na diváka, aby této zkušenos-

ti před tímto uměleckým dílem sám došel. Není divu, že právě tento Duchampův text podnítil Terryho Atkinsona k dlouhé polemice v Art-Language. Duchamp z ní vychází jako ubožák, méněcenný umělecký, intelektuálně i mravně:

"Mnoho lidí ho pokládá za velkého myslitele, a já ho pokládám za ikonoklasta, jehož ikonoklastické manie a individuální posice zbavily jakékoli schopnosti pronikavého úsudku, který snad měl",

a jeho umělecká zpověď je pouhou teologickou diplomací, a jakou se (bohužel!) setkáváme u Leibnize.

Atkinson se stal obětí vlastního teoretisování a smysl Duchampova aktivity udržoval vůči ní vnitřní distanci; nehlásil se k Rimbaudovi, ale k Mallarméovi. Surrealistická koncepce umění jej neinspirovala; právě po dobu největšího rozmachu surrealismu se věnoval činnostem, které byly docela vzdáleny surrealistické estetice - optickým experimentům, matematickému zkoumání rulety, šachům. Jeho blízkost k surrealismu byla především blízkostí k Bretonovi, ale je příznačné, že ji definuje ideí inteligence "rozšířené, rozepjaté, rozlehlé" - zatímco Breton sám proklamoval automatické vybavování podvědomého dění. Nebyla asi bez záměru ani Duchampova poznámka v dopise Bretonovi roku 1953: "mé nevědomí je němé jako všechna nevědomí". Teprve Bretonova smrt dovolila zdrženlivosti Duchampově, aby vyslovil otevřeně, že v čem spočíval jeho vztah k němu. Řekl to Parinaudovi:

"Nikdy jsem nepoznal člověka, který by měl větší schopností lásky. Byl milencem lásky ve světě, který věří v prostituci."

Argument ostatně svrchovaně příznačný pro Duchampa, který se vždy chránil maskou intelektuálního ironika, pro kterého život i umění měly být "rozptýlením".

Měl-li Duchamp sám klasifikovat své umění, situoval je jinak, než kam se situovali surrealisté. William Seitz se ho ptal v roce 1963, jakým adjektivem by svou práci popsal. není politická, je to tedy praxe estetická? či filosofická? Duchampova odpověď byla rozhodná: "ne. Ne. Metafysická, jestli jaká." Slovo "metafysika" do Bretonova slovníku nepatří. Breton se hlásil k materialismu a vskutku materialistou byl, pokud cílem umění mu byla taková úplnost pozemského života, aby obsáhl i onu hlubokou vrstvu, již nazýval zázračností a později láskou. Byl proti racionalismu, protože racionalismus je schopen podat jen neúplný obraz, pouhé schéma skutečnosti; živé síly, které skutečnost nesou, nutno hledat jinde, za onou povrchní racionálností. Přál si, aby umění změnilo život, aby lidský život, aby lidské společnosti byly organizovány tak, že by oněm živým silám byla dána všechna svoboda. Ale chtěl Duchamp změnit život? Spíše se skrýval se svým uměním, než že by je chtěl učinit nástrojem k změně světa; obracel se k umění v samotě, v tichu, aby s jeho pomocí sám svůj život poznal, pochopil, ujasnil si. Bylo mu jasné, že v této společnosti, jak ji evropská civilizace vytvořila, umění pokračovat nemůže - ale volil raději důslednou distanci vůči ní než protest. Mezi surrealisty zůstával dadaistou, ale jeho dadaismus nebyl bouřlivým dada Hausmanovým nebo Tzarovým, nebyl "nihilismem", jak se dokonce později o dada vyslovil, nýbrž, jak řekl, "metafysickým postojem". Byl asketikem, nikoli revolucionářem.

"Zitřejší velký umělec půjde do podzemí," řekl v posledních slovech svého zásadního projevu, "Kam spějeme", roku 1961 ve Filadelphii.

Teorie umění se potácejí v neřešitelných aporiích, poněvadž stále pokládají umění pouze za nějaký způsob znázorňování světa nebo lidského existování. Ale umění neznázorňuje a nepopisuje. Není svědectvím o světě ani výrokem o něm. Nic netvrdí, ž o ničem neusudzuje. Nepřináší žádnou pravdu. Nedává ani žádnou radu. Není poznáváním ani poučováním. Odkazuje opačným směrem než logika nebo etika: ne ke světu ale od světa. V moderním umění se pořád vrací zkušenost prázdná, mlčená, amorfismu, nicoty, akosmie - u Mallarmého, Maleviče, Picabii, Rilkeho. V alegorické řeči Duchampova Velkého skla má tato zkušenost pravděpodobně svůj vlastní hieroglyf. Je jím nejspíše ona nejzáhadnější část díla, amorfní oblak, ostatně několikrát předznamenáný ve starších obrazech. Tři otvory v něm - Píсты právnou - vedou do prázdná jsou emblémem náhody, již do našeho hotového a uspořádaného světa věje vítr zvenčí - z nesvětského, z Věčnosti.

V poslední době se myšlenka akosmie vrací stále naléhavěji - třeba v Reinhardtových "Dvanácti pravidel pro novou akademii:

"Žádná textura. (:::) Žádné tvary. Žádná kresba. Žádné barvy. Žádné světlo. Žádný prostor. Žádný čas. Žádná míra nebo měřítko. Žádný vz pohyb, Žádný předmět, žádný námět, žádná látka. Žádné symboly, obrazy, více ani ready-made. Ani radost ani bolest."

Umění vrací člověka ze světa k prvnímu aktu vědomí, před svět, který je dán, před existenci, která je uložena, před jsoucna
~~aktykónnana~~

a bytí samo. Vrací onen nepomíjivý okamžik, kdy lidské vědomí přistupuje k světu ze své svědskosti, k jsoucnu ze své nejsoucnosti. Umění je "fascinací", oslněním, jak říká Blanchot; zjevuje nám svět v září vědomí. Je prvním vědomím, je také první molitbou.

Různé estetiky ukazují na uměleckém díle jednou jeho racionálnost a logičnost, jednou jeho alogičnost a iracionálnost; jednou jeho strukturovanou utvářenost, jednou jeho amorf-nost. Všecky redukují umělecké dílo na jeho pouhou předmět-nost. Avšak umělecké dílo je dílem symbolickým. Nikdy svůj předmět neobsahuje, nezobrazuje, neznamena, nýbrž na něj uka-zuje.

Vracejíc se k počátku vědomí, vrací nás k světu, jaký je: k světu, který vzniká, trvá a zaniká, který je chaosem i řádem, náhodností i nutností, Mallerémovým "vrhem kostek" i "souhvězdím". Je tím obojím nikoli v dialektické soupensi diskursivního rozumu, nýbrž v původní jednotě, kde teprve ro-zeznávat se začíná. Proto základní metodou umění je universál-ní metonymie (a její derivát, metafora). Mohli bychom říci, také: nekonečná melodie. Zázrak světa a zázrak vědomí se set-kávají. V tomto smyslu (ale jedině v něm) počátky myslí jsou i počátkem světa.

Struktury umění odpovídají strukturám ustaveného světa, ale v mezerách těchto struktur nebo v jejich rozplývání prosvi-tá prvotnost světa. Proto má v uměleckém díle tak velký význam amorf-nost, nestrukturovanost, nejasnost, nerozeznatel-nost, proto je umělecké dílo termínem Ehrenzweigovým vždy do nějské míry "rozmažáno", nebo jinak řečeno - Susannou Sonta-govou - moderní umění "nepřestává mluvit, ale způsobem, kte-rý je

ré je posluchačstvo nemůže slyšet": směřuje "do mlčení (nebo nesrozumitelnosti nebo neviditelnosti nebo neslyšitelnosti)".

Řeč umění vždy obsahuje mlčení; ve středu uměleckého díla je vždy temné místo, které se nedá žádným způsobem vyložit, nemá-li dílo ztratit svůj význam. V citovaném textu o tom, co to je poesie, vykládá Roman Jakobson paralelnost Máchovy milostné poesie a milostných pasáží jeho současného deníku jako dvojí sématický plán téhož zážitku. Ale jako jindy je smysl básnického textu v mezerách uvnitř něho, není tentokrát tento smysl nadto v mezeře, která je mezi obojími Máchovými milostnými texty, v bolestném napětí, kterým se navzájem popírají, nejsou tu proto, aby jenom důleži obemknuly ono temné místo, z něhož oba vznikly a k němuž se oba obracejí, aniž je mohou kdy do sebe pojmout?

Ostatně i Duchamp sám chtěl původně vytvořit Nevěstu svlékanou svými mláďenci, dokonce, na "dvojím sématickém plánu" - totiž ve dvojím materiálu: k Velkému sklu měl existovat ještě jeho slovesný protějšek, který měl být "stejně důležitý jako vizuální materiál" a k němuž poznámky, shrnuté pak do Zelené krabice, byly jen jakými náčrtky.

Zvláště důležitou obdobu Máchova dvojitého textu můžeme však shledat ve vztahu, který je mezi symbolem samotné Nevěsty a symbolem mléčné dráhy ve Velkém sklu. Willis Domingo především upozornil na klíčový význam krátkého symbolistického údolí 1910-1911 v Duchampově díle; a zde se právě už objevují tytéž oblačné útvary, jakými je Mléčná dráha. Obklopují tehdy hieratické ženské postavy v obrazech Keř a Křest; předchází jim ještě zvláštní konturování Aktu na aktu a dvou Stojících aktů z let 1909-10; tyž oblačný útvar se vrací dokonce ještě

v pozdním leptu Nevěsty obnažené... z roku 1968. Ve Velkém sklu, když se Nevěsta změnila v pouhou mechanicko-chemickou aparaturu, oddělil se od ní tento nejasný tvar, jejíž ¹⁹⁶⁸ ~~nyní~~ nazval Duchamp Kléčnou dráhou nebo také Nápisem nahore - ale jediným "nápisem", který tato Kléčna dráha nese, jsou ony tři zmíněné již Písty právanu - symboly právanu, který fičí do našeho světa odjinud. To jsou naposled vlastní & "rozkazy" Nevěsty. Biologicky mechanismus Nevěsty je Lori Máchova deníku, neurčitý plynulý tvar Kléčné dráhy nekonečnou melodií lyriky jeho Máje - i tady oba "sémantické plány" platí, ale platí proto, že mezi nimi zůstává "prázdné místo": je snad v ¹⁹⁶⁸ ~~de~~bežníku obou, ale nikdy žádným tvarem se stát nemůže. Je, abychom použili tehdejšího Duchampova slovníku, v nezpodobitelném "štvrtém rozměru".

Umění, aby mohlo být u začátku, musí být před ním, tam, kde svět ještě není a vědomí je ještě prázdné. Dokonce to platí i pro filosofii. Její velká díla se nikdy nedají redukovat na Nějaký uzavřený systém. Jsou znepokojivá pro temné místo, které zůstává stále v jejich středu, z něhož jakoby všechna vznikala a odkud jakoby zároveň stále byla ničena. Filosofie není vědou. Není vysvětlující naukou, nýbrž ukazováním před všechno vysvětlení.

Komputer nevyrobí umělecké dílo, jen jeho bezvýznamnou nápodobu. Je vždy ve světě.

Umění odkazuje vždy ze světa a odkazuje vždy do světa. V uměleckém díle zůstává napětí mezi mlčením a mluvením, beztvarostí a tvarem, akosmíí a strukturovaností. Tento vztah mezi mlčením a mluvením není symetrický. Mluvení a mlčení nevytvářejí binární systém. Jsou asymetrické, paradoxní. Dis-

parita mezi mluvením a mlčením je absolutní: rozhodující "článek" zůstává "chybějící" a tato "mezera" je vlastním "uměleckým koeficientem", který ukazuje mimo dílo a nechává na diváku, čtenáři či posluchači, aby se sám odvážil směrem, kterým pobádá. Zmizí-li této "mezera", zmizí i uměleckost díla. Na hřbitově dejín" zůstane vzpomínutými slovy Jakobsonovými pouhá "kostra" - kostra tvaru, jehož transcendentální význam už nejsme schopni číst, nebo kostra myšlenky, která nás už k ničemu nenabádá. Jinak řečeno, umění nemůže být ani pouhým hmotným dílem ani pouhou nehmotnou myšlenkou. Dekorativismus a conceptualismus jsou rubem a lícem téže mince: estetismem, tedy kultem umění, které ztratilo svou paradoxnost a s ní své poslání.

13

Anton Ehrenzweig, který se jako nikdo jiný zabýval vztahem mezi beztvarem, "oceanickou" hloubkou a šíří umělecké zkušenosti, komentoval ve své velké knize Skrytý řád umění (1969) velmi zajímavým způsobem také Duchampovo Velké sklo. Toto dílo není umělecky soběstačné; divák potřebuje znát doprovodné texty Zelené krabice.

"Divák si musí prorazit cestu umělcovým soukromým rozumováním (...). Může vzniknout nový druh spolupráce mezi umělcem a jeho obecnstvem, který paradoxně spočívá na zmenšení dvojznačnosti a neurčitosti umění.

Jakkoli (Duchampovy pojmy) byly na počátku nedotknutelně abstraktní, staly se naposled zcela uskutečněnými předměty s málem surrealistickým a iracionálními hodnotami."

Kritika, kterou opakuje Ehrenzweig u příležitosti druhého dílu Goethova Fausta:

"Racionalisoval svoje instiktivní přehlížení povrchní logičnosti ve vědomý princip básnické komposice.

Zde je snad odpověď na otázku, která se přechází příliš snadno: proč vlastně Duchamp Velké sklo, ke kterému přistupoval jako k svému chef d'oeuvre, nechal po tolika letech soustředěné práce nedokončeno. Vysvětlení zdá se být prosté. Sám mluvil o tomto díle jako o "alegorii": pokusu o obrazovou řeč, která by dávala racionální smysl. A vskutku Bretonovi a jeho následovníkům se podařilo rozluštit smysl Velkého skla, jako by bylo napsáno v nějakém hieroglyfickém písmu, které se dá beze zbytku přeložit do běžného vyjadřování našeho. V pozdním rozhovoru s Arturem Schwarzem Duchamp sám nepřímě doznal omylu alegorisace:

Slovy nemůžete nic vyjádřit (...). Láska se nedá vyjádřit slovy. (...) Zrhonevěříte sedupně pávodnímu poselství, ať o něm budete říkat cokoli."

Zvolený postup byl chybný. Téměř na pětadvacet let se pak Duchamp věnoval raději ruletě, sázkám, obchodování s uměleckými díly svých přátel a organizaci jejich výstav, dokonce obchodním transakcím svých vlastních děl, které kdysi rozdával či téměř rozdával: mluvil o sobě leda jako o "antiartistovi", inženýrovi". Téměř přestával věřit v umění. Sympatizoval se surrealisty, ale viděl v jejich umění nostalgicky jen "nejkrásnější sen mládí" - svůj stracený sen vlastní.

Gertruda Steinová poznala Duchampa, když se po první válce vrátil do Paříže: "vypadal jako mladý normanský křižák," vapo-

míná a líčí jeho popularitu:

"Dovedla jsem vždycky dokonale pochopit nadšení které vyvolal Marcel Duchamp v New Yorku když tam přijel na počátku války. (...) Každý ho tam měl rád. Až tolik, že se v Paříži vykládal vtip, že jak přijede nějaký Američan do Paříže, první co řekne je, a co dělá Marcel? Jednou, bylo to zrovna po válce, šla Gertrúda Steinová k Brauqovi a když přišla do ateliéru kde byli náhodou tři mladí Američané, řekla Braquovi, a co dělá Marcel? Ti tři mladí Američané, k ní přiběhli sotva dechu popadali a řekli, viděla jste Marcela? Rozesmála se a protože znala nezvratnou americkou víru že na světě existuje jenom jeden Marcel, vysvětlila jim, že Braquova žena se jmenuje Marcelle a že se ptala na Marcellu Braquovou."

Ale o šestnáct let později, roku 1935, zapisuje si jiná americká spisovatelka, žijící v Paříži, Anais Nin, do deníku svůj dojem o Duchampovi:

"vypadá jako člověk, který už dávno zemřel. Hraje šachy, místo aby maloval, poněvadž to je nejbližší úplné nehybnosti, nepřirozenější pozici člověka, který zemřel. Jeho pleť vypadá jako z pergamenu a oči jako ze skla."

Teprve roku 1946 začíná dvacetiletá Duchampova práce na névo a konečné verze. Tato se dala luštit jako intelektuální hádanka, ale druhá verze se vlastně vůbec vykládat nedá.

"Podstatný rozdíl (...) spočívá v tom, že Nevěsta je zpodobena v předešlé jako zjevení, která se má rozluštit, zatímco v pozdější je přítomností, kterou máme kontem-plovat,"

postihuje to Octavio Paz v citovaném eseji. A jako není co odhalovat o jejím obsahu, ani na její formě není co analyzovat. Pouhý naturalistický popis, sám o sobě vlastně bezvýznamný; umělecký tvar dílu chybí a jeho naturalismus je vpravdě amorfností. Když v jednom rozhovoru roku 1963 Duchamp mluvil o svých readymadech, myslel přitom spíše na toto dílo, na kterém už tehdy pracoval; není "činem umělcovým, nýbrž anti-umělcovým, řemeslníkovým, chcete-li". Je to dílo techniky velmi pracné, ale přitom co na něm můžeme vidět, je bez významu; celý smysl je odkázán do neviditelná.

Nebylo mi dopřáno a stěží kdy bude, abych poznal Jsou-li dány v originále. Zdá se mi však, že nejhluběji postihuje jeho smysl opět Paz:

"Mlčení je absolutní. Všecko je reálné a hraničí s banálností; všecko je nереálné a hraničí - s čím?"

S čím? S posvátným mlčením; nabádá k modlitbě.

"Posvátním místem je vekuťku bohyně. (...) Síly přírody se soustřeďují v božské přítomnosti a tato přítomnost je zas rozptýlená skrze celé fyzické prostředí. Nevnímátnost posvátného místa se rozvíjí od pouhého magnetického a veskrze uzavřeného místa k tomu, že se stává středem světa. Odtrhuje se od pozemského prostoru a je přeneseno do ideálního místa: Eden, Ráje."

Někteří moji přátelé, umělecky velmi vzdělaní, kteří dílo viděli, mluvili mi o něm jako o čemsi nesmyslném. Co je znátko bylo asi právě jejich umělecké vzdělání. Neboť toto dílo se vymyká všem uměleckým souvislostem, i uprostřed moderního umění, tak mnohotvárného zůstává osamoceno. Odvrací se tak daleko od naší civilizace, že se odvrací i od toho, čemu

se říká umění - nebo třeba anti-umění.

14

"Každá revoluce v umění zvrací umění od umění-jakožto-něčeho-jiného v umění-jakožto-jenom-umění" napsal Art Reinhardt. Je to pravda. Prvním a posledním smyslem umění je upamatovat uvnitř tohoto našeho světa na to, co světem není. Být umění-jakožto-jenom uměním. Ale právě proto je stejně pravda, že každá umělecká revoluce vrací novým způsobem umění do našeho světa, činí je jeho kusem: umění je vždy zároveň "uměním-jakožto-něčím-jiným".

Důvod vzniku uměleckého díla nemůže být jinde, než na světě, uvnitř lidského života a stejně i jeho smysl. Jeho důvodem je jakási tíživá temnota, a moderní umělci znova a znova dosvědčují jak z této temnoty vede cesta až do zkušenosti prázdna, nejsoucnosti, nicoty. Ale umělecké dílo se rodí právě z této zkušenosti. Je novým světem, novým stvořením, které začíná s novou zákonitostí. Slova sama vytvářejí báseň, tvary samy vytvářejí obraz, umělec má poslouchat jejich vlastního chtění a jejich vlastní logiky, přesto tento autonomní řád a toto nové jevení nejsou pouhou autonomií a novostí uměleckého díla. Je-li původ uměleckého díla v temnotě a cizotě světa, jakže jeho smyslem je objev světa v jeho jasu a blízkosti. Autonomnost a novost uměleckého díla je symbolem tohoto světa samého.

V citátě, kterým jsme tuto studii uvedli, píše Edmund Leach, že dnešní antropologické teorie poskytují sice "jasné a obsáhlé modely", kterými se dá vysvětlit vnitřní a vnější uspořádání kterékoli společnosti, ale že při studii kterékoli

skutečnosti konkrétní se ukazují inadekvátními. V současné teorii umění je tomu stejně. Máme na vybranou řadu "jasných a obsáhlých modelů", dedukovaných jednou z psychoanalýzy, jednou z teorie informací, jednou z výrokové logiky, jednou z linguistiky nebo z nějakého jiného učení, které právě v té chvíli je populární. Ale v jejich modelech chybí vždy znovu to, co dělá umělecké dílo uměleckým dílem, jeho speci-fičnost, jeho estetičnost, jeho lidský smysl.

Důvod této nedostatečnosti spočívá ve falešném zobecňování. Tyto teorie nakládají s uměleckým poznáváním jako s poznáváním vědeckým a podřizují je proto také vědeckému výkladu. Jenže umění je jakousi nepochopitelnou nepravdělností v našem vědeckém světě. I umělec připadá v tomto světě výjimkou, která se dá stěží nějak adekvátně vysvětlit. Marcel Duchamp byl proto pokládán jednou za clowna a jednou za mága, jednou za alchymistu a jednou za moderního linguistu. Nedal se zařadit. Byl umělcem.

Moderní věda je vědou objektivit y a jeden-každý lidský osud v své individuálnosti a rozličnosti je pro ni jednou položkou ve statistice. Ale co činí lidský osud lidským osudem, je jeho neopakovatelná subjektivita. Ani umělecký osud nezačíná v posluchárně katedry uměleckých dějin či v laboratoři ústavu pro estetiku. Začíná se subjektivit y prostého lidského osudu, v individuálním a soukromém. Má také dosíci obecnosti. Ale je to obecnost jiná, než je obecnost vědeckého teorému.

Moderní společnost legalisovala obecnost objektivního: je to obecnost světa, který je uzavřeným celkem, řízeným definitivní zákonitostí. Je to svět ve všem předurčený a navždy

hotový. Pro to, co jediné se může nazývat uměleckou tvorbou, pro radikální iniciativu uměleckého díla, pro jeho vznik ex nihilo, pro jeho dimenzi nesvětскosti není v tomto světě místa. Jeho iniciativa je v něm apriori nemožná, nemyslitelná, "pouhá mystika", jak zní terminus technicus. Neboť obecnost umění je obecností subjektivity: obecností světa, který není soběstačný, nýbrž stále otevřen vůči tomu jinému, co světem není.

Umění, pokud se je nedaří redukovat na něco co by mohlo patřit do onoho uzavřeného světa objektivity, se proto v moderním světě javí něčím ilegálním. Ve všech civilizacích bylo umění jejich součástí samozřejmou a nezbytnou; v našem věku je umělec postaven před problém, jak se před svou společností obhájit a jak do ní umístit své umění; a podaří-li se mu to, jak je tam ubránit deformací, které by zvrátily jeho smysl, které by jeho subjektivitu vyložily zase jen jako druh objektivity.

Složitá strategie s nímiž Duchamp za svého života prezentoval své dílo, neměly jiný důvod, než uchránit je od onoho falešného zveřejnění, které by je převedlo do světa objektivit. Upozornili jsme již v článku o Duchampově symbolice, jak Duchamp váhal své věci vystavovat, a pokud tak činil, jak to činil způsobem co možná nenápadným a obvykle s velkým zpožděním - na příklad své první readymade, Bicyklové kolo, nevystavil dříve než jednaštyřicet let po jeho vzniku; svou první samostatnou výstavu měl v roce svých padesáti v Chicagu - bylo tam pouhých devět děl a Duchamp se jí sám ani neúčastnil; když ve svých x osmdesáti letech poprvé měl vystavit své dílo souborně ve své vlasti, učinil tak teprve stranou všeho uměleckého ruchu, v poklidném městě svého mládí, Rouenu; své

Jscu-li dány naposled inscenoval tak, že je může vidět kukátkovými otvory v pevně zavřených vratech vždy jen jediný divák sám, že pro každého musí setkání s tímto dílem stát jen docela vlastní soukromou záležitostí. Vykládá se tato instalace mnohdy jako voyeurská; ale už na zahajovací výstavě galerie Peggy Guggenheimové v New Yorku 1942 bylo lze pozorovat reprodukce Duchampových děl jen kukátkem ve stěně. Jeho instalace surrealistické výstavy v New Yorku téhož roku byla symbolem tohoto Duchampova postoje: místo aby nabízela díla k pozorování, provázky napjaté křížem krážem po celém prostoru znesnadňovaly či znemožňovaly přístup k exponátům.

S druhé strany si Duchamp od roku 1935 pracně a pečlivě připravoval svou docela zvláštní monografii. Krabici - zavazadlo, soubor reprodukcí svých děl, složených do příručního zavazadla. Krabice-zavazadlo se nedá vystavovat, divák si jí má probírat jen sám, a tak díla, která se soukromí umělcova vznikla se zase do soukromí navrací.

Byly to právě tyto reprodukce, jež vystavil na zmíněné výstavě u Peggy Guggenheimové, za oním kukátkovitým otvorem se na ně mohl zase dívat jen jeden divák sám.

Duchamp správně odhadoval, že musí tu být jiná cesta pro umění v moderní společnosti, než jakou si vytvořila buržoazie 19. století svými salóny, musei a obchodními galeriemi. Krabice-zavazadlo byla pokusem o to.

15

Racionalismus 19. století reguloval poznání do forem knižní vzdělanosti. Teorie, která soustavně převádějí uměleckou zkušenost do pojmových konstrukcí, pokračují stále ještě v této tradici. Stejně se to dá říci i o žurnalismu, který se

pokouší redukovat umění do podoby obecních směrů, aby je označil snadno srozumitelnými a zapamatovatelnými hesly. Ale žurnalistická popularizace moderního umění, přináší s sebou i důsledky jež nemohla předvídat. Je pro ně senzací, umísťuje je pořád na pozadí racionální koncepce světa a ukazuje je jako něco nezvyklého co se nedá uvnitř ní vysvětlit, jako nepravidelnost, která se z této racionální koncepce zřejmě vymyká. Ale tím více vnuká podezření, že moderní umění přináší právě ve své výnimočnosti nějakou důležitou pravdu.

Zároveň dochází k proměně ve struktuře žurnalistiky samotné. Byla původně druhem literatury, v dnešním "poguttenbergovském" věku a jeho prudkém rozvoji ilustrovaného tisku, filmu a televise přisbívá se žurnalistika novým sdělovacím technikám. V 19. století se básnické i umělecké dílo "vykládalo", interpretoval se slovně jeho "obsah". Moderní umění začalo budit odpor právě tím, že se nedalo "vykládat", že nemělo "význam". Ještě Lévi-Strauss si na to stěžuje. Ale nové spůsoby sdělovacích prostředků sami už dávají před slovnými interpretacemi přednost bezprostřední vizuální prezentaci.

Pro moderní umění je to proces převratný. Hlavním prostředkem jeho zveřejňování už není výstava, ale ani slovní výklad - nýbrž jeho velice přesná reprodukce. Nadto tento způsob zveřejňování není už společenskou událostí, nýbrž obrací se důsledně do divákovy soukromí. Umělecké dílo nemá být obdivováno, nýbrž kontemplováno. Tím směrem se vydal Duchamp, nedbal o vystavování svých děl a místo toho se dal do kompozice tak nezvyklé publikace, jako je jeho Krabice-zavazadlo. René Berger, který věnoval tomuto pronikání moderního umění do nových sdělovacích prostředků mnoho místa ve své

knížce "Umění a komunikace" (1972), právem upozorňuje zvláště na případ Duchampův:

"Je co jedinečnějšího, než případ Duchampův, umělce tak skrytého, o němž vědelo jen několik obdivovatelů, a většinou rezervovaných když jeho velice vzácná díla jsou najednou uveřejněna v souboru který vychází každých 14 dní italsky, francouzsky a anglicky, v "Maestri dei colori", a který druhý den naleznete u svého novinového prodávče či ve stánku (po 5 francích) mezi Playboyem, biblí a ve svazečkovém vydání a cigaretami se superfiltrem?"

Maurice Blanchot má ve svém souboru "Kniha která přijde" (1959) velice krásnou pasáž o "malém hluku" - který dělá umění v našem tak hlučném věku: "Nic vážného, nic hlučného, stěží mumlání, které nic nepřidává k velikému zmatku měst, jímž se domníváme trpět." Ale tento malý hluk, toto nezřetelné mumlání nepřestává, dodává Blanchot, a kdo je jednou zaslechne, už je bude slyšet stále.

Před několika málo desetiletími se mohlo zdát, že moderní umění má zůstat věcí bezvýznamné skupiny vyděděnců z moderní společnosti, směšných podivínství. Ale malý hluk umění se pořád méně dá přeslechnout ve velkém hluku našeho světa. Dnes se moderní umělec stává mýtickou postavou. Jeho výjimečnosti se nevědomky přikládá význam vykupitelský.

"Trpěl mnoho za nás", napsal už Baudelaire o E. A. Poeovi (a především o sobě)

Je velmi pravděpodobné, že ve svém obrovském podnikání je naše civilizace na hranicích katastrofy. Těžko uvěřit, že se může zachránit ještě nějakou revizí. V samotných jejích základech je nějaký omyl. Vyloučení umění z její organizace

je toho příznakem zvláště výrazným.

Ve svých krizích civilizace nehynou docela. Nalézají v sobě skrytou možnost, jak pokračovat - zanikající přerazují se zároveň v civilisaci novou. Je pravděpodobné, že ona možnost naší civilizace se rýsuje právě pod formami moderního umění. Toto umění není na okraji své doby. Je spíše skryto v samém tajném středu její životnosti.

Tragedie staré civilizace je v tom, že brání se smrti, brání se tomu, co by ji mělo zachránit. Amplifikujíc ve velkém hluku našeho světa nezřetelný hlas umění, falšuje jej, pokoušejíc se jej redukovat na své principy vlastní. Připadá to jakoby v panice propadala bludné interpretační manii.

"Moderní interpretace umění jsou, redakční, drzé, zbabělé, represivní", napsala už roku 1964 Susan Sontagová ve svém známém eseji "Proti interpretaci"; jsou pomstou intelektu na umění. "In place of hermeneutics we need an erotics of art," místo vykládání potřebujeme umění milovat," uzavírá. Osudy díla Marcela Duchampa jsou zvláště názorným dokladem této nebezpečné desinterpretace umění jeho současnými teoretiky. Zatímco náš svět nejvíc potřebuje se vrátit k oné životodárné subjektivitě, z níž a pro níž umělecké dílo vzniká, má být tomuto dílu vzata právě jeho subjektivita. Nemaže-li se odbýt nepozorností nebo zesměšněním, má se tedy vyloučit něčím jiným, než je umění.

"Technologie nás rozhodně zatopí. Individuální mizí rychle. Za chvíli nebudem než očíslovaní mravenci," řekl v pozdním rozhovoru Marcel Duchamp Doře Ashton. Funkce umění se stává v tomto světě nensahaditelnou. "Umělci jsou jediní, kdo mají naději zůstat občany světa, aby vytvořili svět dobrý pro ži-

vet. Nemají závazky a mohou být svobodní. Dalo by se říci, že umělec už není umělcem. Je jakýmsi misionářem. Umění je jediné, co zůstalo lidem, kteří neponechávají poslední slovo vědě."

Význam života a díla Marcela Duchampa je jen v jednom. Jako Baudelaire a Mallarmé, jako Cézanne, jako Satie, jako Chlebnikov, jako Joyce, stejně Duchamp obětoval ve své nesnadné době vše, čím byl, úkol, který byl na něho vložen: nebyl nic než umělcem. Možná je to úkol v naší době ze všech nejnaléhavější.

24. 8. 1974

P o z n á m k y :

"Nejsem nic než umělec...": cit. A. d'Harnoncourt a W. Hopps, Étant donnés..., Philadelphia Museum of Art, 1971, p. 40. Jasper Johns připomíná v této souvislosti opačný výrok z jiného rozhovoru přibližně současného: "Jedním jako umělec, ačkoli jím nejsem." ("Thoughts on Duchamp", Art, in America, 57:

4, 1969, p. 31

1. "Je naprostá pravda..." Edmund Leach, Lévi-Strauss, 1970, p. 19 Lawrence Alloway se rozepsal... "Network: The Art World Described As A System", Artforum, září 1972, p. 28-32
2. mínění Grégoire Müllera: The New Avant-garde, 1972, p. 14 Velké sklo... osvobozuje Duchampa...: Jack Durnham, The Structure of Art, rev. ed. 1973, p. 14

je "kcherentní alegorií...": ibid., p. 164

Ursula Meyerová vykládá Duchampovo dílo...: Ursula Meyer, "The Eruption of Anti-Art", Art Idea, ed. Gregory Battcock, 1973, p. 118. Výrok, který v uvedeném citátu připisuje Hansu Richterovi, je ve skutečnosti úryvkem z Duchampova dopisu Richterovi z roku 1962. Týká se "neodadaistických tendencí té doby v americkém umění: "To neodada, které nazývají novým realismem, popartem, asambláží atd., to je laciné východisko a přiživuje se na tom, co dada udělalo. Když jsem vynalezl readymady, zamýšlel jsem vyvrátit estetiku. Teď se neodadaisté zmocnili mých readymadů a našli v nich estetickou krásu. Hodil jsem jim sušičku lahví a záchodovou mušli do tváře jako výzvu a oni je teď obdivují pro jejich estetickou krásu".

(Hans Richter, Dada - Kunst und Antikunst, 1964, p. 212).

Meyerová se dopostí časté, a přece už tolikrát vyvrácené záměny: záměny revoluce estetické a revoluce politické

3. "smířit umění a lid": Guillaume Apollinaire, Méditations esthétiques, 1913, p. 76

co znamenal pro ně všechny tehdy stroj: srv. Jean Clair, Marcel Duchamp ou le grand Victif, 1975, p. 97 sequ

"nová příchozí, vystoupivší z mozku člověka..." Gabrielle Duffet, Aires abstraites, 1957, p. 157 sequ

"objevitelská cesta..." ibid., p. 30

"Úplný převrat uměleckých názorů..." přetisklo Studio international, 189: 973, 1975, p. 29

Futuristické obrazy... nebyly známy ani z fotografií: Christa Baumgarth, Geschichte des Futurismus, 1966, p. 77

Richard Weiner, který... napsal o tom do pražských novin
článek: "Návštěvou u nového Františka Kupky". Samostatnost.

8. srpna 1912. Autentičnost Weinerových informací potvrdil Kupka Weinerovi děkovným dopisem, o kterém psal Weiner rodičům v dopise 1. srpna 1912 (Kupka četl článek před jeho otištěním; je datován 31. července 1912). Viz přetisk Weinerova článku s mým komentářem, *Výtvarné umění*, 15:2, 1965, p. 367-71

Ludmila Vachtová datuje tušovou kresbu jezdců v Bois de Boulogne 1900-1902: opírá se zřejmě o sdělení paní Kupkové v rozhovoru s Denise Féditovou, že kresba vznikla před jejich seznámením 1903. Ale takové vzpomínky po mnoha desetiletích nebývají spolehlivé.

Žena trhající květiny, datovaná Denise Féditovou....: Kupka avant 1914, katalog výstavy v galerii Karl Flinker v Paříži, 1966. O celém vztahu Kupka-Duchamp avv. Margit Nowell, "Kupka, Duchamp and Marey". Studio International 189; 973, 1975, p. 48-51

V úvodu k Picabiově katalogu....: Marcel Duchamp, Marchand du sel, vyd. Michel Seneuillet, 1958, p. 110

Zaujal ho Hallův Dynamismus psa na šádře: "Apropos of Myself", cit. v Marcel Duchamp, katalog výstavy v Museu moderního umění v New Yorku a Filadelfském museu umění, 1973, p. 252. Dále citovaného jako Duchamp, katalóg 1973

Manifest "Toward Amorphism": Artura Schwarz, New York Dada, 1974, p. 185

obraz Úklona: František Kupka 1871-1957, katalog výstavy v Národní galerii v Praze, 1968

4. pro Delaunaye to znamenalo "poesii moderního života": Du cubisme á l'art abstrait, vyd. Pierre Francastel, 1957, p. 129

Pokusil jsem se vyložit v jiné studii: *Les symboles chez Marcel Duchamp*, *Opus International*, 49, 1974, pp. 41-48. Zde pojato do studie "symbolické dílo Marcela Duchampa" Pleynet nalézá v Duchampově *Studánci*...: Marcelin Pleynet, "Le fétiche Duchamp", *Art Press* 1, 1973, p. 6 "Moje volba je určována tím...: *À l'infinif*, 1966, p. 5 Readymady "si volí nás...": *Art News*, 1963: cit. Richard Kostelanetz, *John Cage*, p. XVII

5. Octavio Paz v jedné z nejpronikavějších studií... " + water writes always in + plural", *Apariencia desnuda*, 1973; zde cit. z anglického překladu v *Duchamp*, katalog 1973, p. 150 "pro symbol je příznačné...": Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1922, p. 161 "co nazýváme docela prostě víceznačností..." Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, 1969, p. 63 poslední výklady Artura Schwarze: "L'alchimiste mis à nu chez le célibataire, memo", *Data*, 3:9, 1973, p. 30-37 "Pochybuji, zda smíme předpokládat...": C. G. Jung, *Psychologie und Religion*, 1942, p. 48 "Viditelná symbolika nedovoluje oddělovat..." Karl Jaspers, *Philosophie*, III, 1932, p. 146 sequ "máme-li správně pochopit zásadu symbolisace...": Václav Navrátil, "Filosofické prvky v díle Šimové", *Život*, 21, 74 1948, p. 111 všichni romantikové "vidí spojitost mezi imaginací...": René Wellek, "Romanticis Re-examined", *Concepts of Criticism*, 1963, p. 221 "symbol Francouzů je obrazem romantiků..." Frank Kermode, *Romantic Image*, 1957, p. 5

Albert Béguin ukazuje souvislost mezi romantiky...: Albert Béguin, L'ame romantique et le reve, II, 1937, p. 419
a passim

"Pokud jde o symbolismus...": John Cage, "Interview with Roger Reynolds, 1962", Contemporary Composers On Contemporary Music, red. Elliott Schwarz and Barney Childs, 1967, p. 337

Několikrát se ukázalo na souvislost...: viz Augusta Viatte, Les sources occultes du romantisme, 1928; Jacob Bronowski, William Blake and the Age of Revolution, 1944, 1972; i jinde "ve vesmíru není nic pustého..." Gottfried Wilhelm Leibniz, Monadologie, M 1714, § 69

"každé substance soustřeďuje v sebe...": týž, Pátý dopis Samuelu Clarkovi, 1716, § 87

"jevy přírody, které se dotýkají našich smyslů..." George Berkeley, Sirius, 1744, § 254

V sonatu o Souvztažnostech (Correspondences)... který parafrazuje...: viz Charles Baudelaire, Salon de 1846, kde se odvolává na Hoffmanova Kreisleriana. Měl na mysli pasáž z "Velmi neupřádaných myšlenek": "Nejenom ve snu, ale i v dřímotě, jež předchází spánku, zejména když jsem se hodně naposlouchal hudby, poznávám shodu barev, tónů i vůní. Zdá se mi, jako by všechny byly tajemně splozeny týmž světelným paprskem a pak se musely spojit v podivný koncert." Takové myšlenky se ozývají u německých romantiků velmi často.

"dobrák Berkeley": Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft 1781, I. § 8, III

"viditelný stvořený svět...": Béguin, op. cit., I. 1937, p. 100

"vyvolat, v úmyslném stínu...": Stéphane Mallarmé: "Magie", 1893;

Couvres complètes, vyd. Fléiade, 1945, p. 400

"její význam se prohlubuje...": Wallace Fowlie, Mallarmé, 1953, p. 188

6. "Byl to v podstatě Roussel"...: Marchand, p. 113

Josnu Schusterovi specifikoval tento význam...! ibidem, p. 173

"bláznivý karneval...": Michel Sanouillet, "Marcel Duchamp and the French Intellectual tradition", Duchamp, katalog 1973, p. 52

Michel Loiris vysvětluje, že Rousselovy texty...: François Caradee, Vie de Raymond Roussel, 1972, p. 64

"Žížala jako hráč na citaru...": ibidem, p. 126

"Slova jsou zvláště silná...": Velemir Chlebnikov, Sobranie proizvedenij, v. XX 1933, p. 269. Za zjištění přesné citace děkuji Ladislavu Dvořákovi

"slova - která jsou již dosti sebou samými...": cit. Henri Mondier, Vie de Mallarmé, 1941, p. 257

"Firstness", která byla pro C. S. Peirceho...: srv. C. N. Smith,

"The Aesthetics of Charles S. Peirce", The Journal of Aesthetics, and Arts Criticism, 31:1, 1972, pp. 21-30

"Přenesl jsem je ze země..." cit. Duchamp, katalog 1973

7. "Tvořivý čin": Marchand, p. 167

"je-li dáno, že..., předpokládán-li...": ibidem, 31

Harold Rosenberg to opakuje...: Duchamp "praktikuje este-

tický nihilismus", zakládá své dílo jen na reklamě: Harold Rosenberg, "Duchamp: Public and Private", New Yorker, 18. února 1974

V americkém Artforu a téhož roku také ve francouzském VH 101: Jack Burnham, "Unveiling the Concert II" Artforum, 9:8, 1971 p. 162 Struktura umění: Jack Burnham, The Structure of Art, 1961, p. 162

Jestli jsem dělal nějakou alchymii...": Robert Lebel, L'Art magique, red. André Breton a Géraud Legrand, 1957, p. 98

8. publikoval Jakobson studii "Co je poesie": Volné směry 30. červen 1934, pp. 229-39

"Z domova šel jsem...": z censurních důvodů citoval Jakobson reaktivně nevinné úryvky z Máchova deníku. Pasáž zde uvedená je však typická pro Máchův deník. Úplné vydání deníku nevyšlo dodnes.

9. oblast "divokého myšlení": Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage, 1962, p. 290

"jsou větami, vytvořenými z dvou předmětů...": Georges Charbonnier, Entretiens avec Lévi-Strauss, 191, p. 115

ztrácí "signifikační funkci": ibidem, p. 94, arv. také Lévi-Strausse, Le Cru et le Cuit, p. 29

"nesrozumitelnou mu zůstává konkrétní hudba: Le Cru et le Cuit, p. 31 "výpravná a svrchovaně figurativní malba...": Charbonnier, op. cit., p. 114

tvrzení, že svoboda je ilusí...: Le Cru et le Cuit, p. 18

"napřed existující racionalista": Claude-Lévi-Strauss, L'homme nu, 1971, p. 614

"Úloha estetické imaginace...": La pensée sauvage, p. 206

je "velmi starým mysticismem": L'homme nu, p. 528

"bytostí rovnou bohům": Le Cru et le Cuit, p. 26

"jakési nesmrtelnosti": Ibidem, p. 24

"jako magnet (...) přitahován k smyslu..." L'homme nu, p. 579

Pro Jeana Piageta se struktura stala...: Jean Piaget, Le structuralisme, 1968, p. 7

"Efektivní umělecká analýza předpokládá...": Burnham, The Structure of Art, p. 3

10. Leonardo rád upozorňoval...: Il Codice Urbanite 1270 dalla Vaticana, vyd. H. Ludwig, 1882, Děkuji Janu Vladislavovi za vyhledání znění citátu Duchampova L.H.O.O.Q. se dá popsat jako A/x//y/...: Graham J. Howard, "Hona Lisas", Art-Language, 1:3, 1970, p. 9

"Všechno umění (po Duchampovi) je v podstatě...": Joseph Kosuth, "Art After Philosophy I", Studio International, 915, 1969, p. 135

"Navrhují se estetické systémy...": Victor Burgin, "Situational Esthetics", ibidem

"Umělecké dílo nemusí být vyznačeno hmotně..." Ian Burn a Mel Ramsden, "Stating and Nominating", VH 101, 5, 1971

"Moratorium na věci": Victor Burgin, Architectural Design, srpen 1970, cit. Terry Smith, "Art and Art and Language", Artforum, 2:6, 1974, p. 50

"Že tento úvodník...": Art-Language, 1:1, 1969, p. 1

Někteří členové skupiny Art-Language popírají...: nepodepsaný komentář (Atkinsonův?) článku Lyndy Morrisové v Art Press, 10, 1974, p. 19

"Umělecké dílo je výrokový faktor...": Burn a Ramsden, loc. cit. Kosuth datuje vznik konceptuálního umění..."

op. 35

že jej "zajímaly myšlenky...": zaznamenal J. J. Sweeney
Marchand, p. 109

"Mnoho lidí ho pokládá za velkého myslitele...": Terry At-
kinsen, Art-Language, 2, 1970, p. 59

11. ideí inteligence "rozšířené, rozpjaté, rozlehlé": Cabanne,
op. cit., p. 19

"mé nevědomí je němé...": Marchand, p. 163

"Nikdy jsem nepoznal člověka...": Art-Loisirs, 34, 1966.
cit. Robert Lebel, "Marcel Duchamp and André Breton", Du-
champ, katalog 1973, p. 140

"Ne. Ne. Metafyzická, estli jaká": Vogue, 141, New York,
1963, cit. Kyneston Mc Shine, ibidem, p. 134

jeho dadaismus... nebyl "nihilismem": Katherine Kuh, The
Artists' Voice, 1962, p. 89

"Metafyzickým postojem": zaznamenal Sweeney, Marchand, p. 114

"Zitřejší velký umělec půjde do podzemí": cit. z rukopisu,
1961. Celý text byl otištěn ve Studie International, 189:
973, 1975, p. 28 ("Where Do We Go From Here?"), a zde, pp.
94-6 v Reinhartových "dvanácti pravidlech..." "Twelve Rules
for a New Academy", New Art, red. Gregory Battcock, 1966,
p. 200

12. Moderní umění "nepřestává mluvit...": Susan Sontag, Styles
of Radical Will, 1969, p. 7

slovenský protějšek, který měl být "stejně důležitý...":
Katherine Kuh, op.cit. pp. 81-83

Willis Domingo právem upozornil...: "Meaning in the Art of
Duchamp I", Artforum, 10:4, 1971, p. 74

oddělil se od ní tento nejasný tvar...: srv. názor Octavia Paze: "Svatozář nebo korona není nic jiného než mléčná dráha: mrak, která má ve svém lůně blesk (svítiplyn) i déšť (vodopád), mrak, který je uprostřed mezi zhmotněním a rozplynutím ženského tvaru." "water writes...", Duchamp, katalog 1973, p. 155

13. "Divák si musí prorazit cestu...": Anton Ehrenzweig, The Hidden Order of Art, 1969, pp. 97-99
 "Racionalisoval svoje instiktivní přehlížení..." ibidem, p. 203
 "Slovy nemůžete nic vyjádřit...": Arturo Schwarz, The Complete Works of Marcel Duchamp, 2. vyd., 1970, p. 195
 Gertruda Steinová: Vlastní životopis Alice B. W. Toklesové, 1933, česky 1968, str. 114) vzpomínky jsou psány v třetí osobě)
 "Vypadá jako člověk, který...": Anais Nin, Diary, II, 1967, p. 50
 "Podstatný rozdíl spočívá v tom, že Nevěsta...": cit. Richard Kostelanetz, 100.cit.
 "Mlčení je absolutní...": Paz, op.cit., pl. 145
 "Posvatným místem je vskutku bohyně...": ibidem p. 156
14. "Každá revoluce v umění...": Reinhardt, op. cit. p. 203
 na zahajovací výstavě galerie Peggy Guggenheimové: Dore Ashton, The New York-School, 1973, p. 121
15. "Je co jedinečnějšího než případ Marcela Duchampa...": René Berger, Art et communication, 1972, p. 116
 "Nic vážného, nic hlučného...": Maurice Blanchot, Le livre á venir, 1959, p. 265
 esej "Proti interpretaci": Susan Sontag, Against Interpretation, 1966, p. 7, 14

"Technologie nás rozhodně zatopí...": Dora Ashton, "An Interview with Marcel Duchamp", Studio International, 171:878
1966, p. 247, 246

DVA TEXTY MARCELA DUCHAMPA

Tvůrčí proces

1937

Všimněme si nejdříve dvou důležitých faktorů, dvou pólů větší umělecké tvorby: jsou to s jedné strany umělec, s druhé diváci, kteří se postupem času stanou příštími generacemi.

Podle všeho, co víme, umělec jedná jako mediální bytost, která hledá z labyrintu mimo čas a prostor cestu k volnému a jasnému místu.

Přikládám-li umělci vlastnosti média, musíme mu tedy upřít, že by mohl být plně odpověden na estetickém plánu za to, co činí a proč to činí. Všechna jeho rozhodování ~~x~~ o uměleckém provedení díla zůstávají v oblasti čisté intuice a nedají se vysvětlit sebeanalýzou, mluvou či jen myšlenou.

T. S. Eliot ve své esejí o "Tradici a individuálním talentu" píše: "Čím dokonalejší je umělec, tím úplnější je v něm oddělen člověk, který trpí, a duch, který tvoří; tím dokonaleji bude jeho smysl trávit a přepracovávat, co sám prožívá a co je materiálem jeho díla."

Milióny umělců tvoří; jen o pár tisících z nich se hovoří a diváci je přijímají, a daleko méně ještě bude těch, kterým se dostane uznání budoucnosti.

Umělec může naposled vykřikovat se všech střech, že je geni-
nem; přesto musí vyčkat rozsudku diváka, aby tomu, co o sobě
vyhlašuje, se dostalo společenské platnosti a aby se jeho jmé-
no naposled ocitlo v budoucích příručkách dějin umění.

Vím, že tomuto názoru se nedostane souhlasu mnoha uměl-
ců, kteří odmítají mediální dlohu umělce a trvají na významu,
jaké má jasné vědomí v průběhu celého tvůrčího procesu - a
přesto dědiny umění vždy znovu rozhodly o přednostech díla
na základě úvah, naprosto neodvislých od racionálních výkladů
umělce samotného.

Jestliže umělec, lidská bytost plná nejlepších úmyslů
vůči sobě i vůči celému světu, nehraje vůbec žádnou dlohu při
hodnocení svého díla, jak objasnit, co vlastně přivádí diváka
k tomu, že kriticky reaguje na umělecké dílo? Jinak řečeno,
jak k této reakci dochází?

Dá se to přirovnat k "přenosu" mezi umělcem a divákem,
k jakési estetické osmoze, ke které dochází prostřednictvím
inertní hmoty, jakou jsou barviva, klavír nebo mramor.

Ale než postoupíme dál, chtěl bych objasnit své pojetí
slova "Umění", aniž bych se ovšem pokoušel je definovat.

Chtěl bych prostě říci, že umění může být dobré, špatné
nebo lhostejné, ale ať použijeme jakéhokoli adjektivu, vždy
je to umění: i špatné umění je umění, jako špatný cit pořád
zůstává citem.

Budu-li tedy mluvit dál o "uměleckém koeficientu", musí
se tomu rozumět tak, že nemám přitom na mysli jenom velké umě-
ní, ale že se pokousím popsat subjektivní mechanismus, který
produkuje surovinu uměleckého díla - špatného, dobrého či
lhostejného.

Ve svém tvůrčím aktu postupuje umělec od záměru k realizaci řetězem reakcí naprosto subjektivních. Zápas o realizaci je řadou úsilí, utrpení, uspokojení, odmítání, rozhodnutí, které nemohou být ani být nesoucí plně vědomými, alespoň ne na estetickém plánu.

Výsledkem tohoto zápasu je rozdíl mezi záměrem a jeho realizací, rozdíl, jehož si umělec není vědom.

V řetězu reakcí, které provázejí tvůrčí akt, chybí tedy jeden článěk. Tato mezera, která je důsledkem neschopnosti umělce vyjádřit úplně svůj záměr, tento rozdíl mezi tím, co uskutočnit zamýšlel a co uskutečnil, to je osobní "umělecký koeficient", obsažený v díle.

Jinak řečeno, "umělecký koeficient" je jako aritmetický vztah mezi "tím, co zůstalo nevyjádřeno, ale bylo zamýšleno," a "tím, co bylo vyjádřeno, aniž bylo zamýšleno".

Aby nedošlo k nedorozumění, musíme připomenout, že tento "umělecký koeficient" je osobním vyjádřením "umění v surovém stavu", které musí divák "rafinovat", jako čistý cukr získává rafinací z melasy. Index tohoto koeficientu nemá žádný vliv na divákov výledný soud. Tvůrčí proces nabývá docela jiné podoby, když divák sám zakouší tuto přeměnu: proměnou inertní hmoty v umělecké dílo uskutečnila se skutečná transsubstancialisace a důležitým úkolem divákovým je, aby sám rozhodnul, kolik dílo na estetické míse vah váží.

Abychom zhrnuli: tvůrčí akt nezáleží jenom na umělci, protože teprve divák uvádí dílo ve styk s vnějším světem, a to tím, že je dešifruje a že interpretuje jeho vnitřní hodnotu;

v tom je jeho přínos k tvůrčímu aktu. Tento přínos je tím zřejmější, když budoucnost vyjádří svůj definitivní soud a někdy rehabilituje i umělce zapomenuté.

K a m s p ě j e m e

1 9 6 1

Abychom si dovedli představit budoucnost, musíme asi vyjít z více méně nedávné minulosti, jež se pro nás zdá začínat realismem Courbotovým a Manetovým. Vskutku byl asi tento realismus základem osvobození umělce jakožto individua, jehož dílo existuje svým vlastním právem a jemuž se divák nebo sběratel přizpůsobuje, často s vynaložením určitého úsilí.

Toto období osvobození dalo rychle vznik různým ismům, které během posledních sta let následovaly po sobě přibližně každých patnáct let.

Myslím, že spíše než hledat rozdíly mezi těmito ismy, je třeba seskupit je v společné směřování, abychom se pak pokusili uhodnout, co se stane zítra.

Posuzujeme-li je v rámci jednoho století moderního umění, nejnovější výtvořky abstraktního expresionismu připadají jako vyvrcholení sítnicového přístupu k malbě, jak jej zahájil impresionismus. "Sítnicovým" rozumím estetické potěšení, které záleží výlučně na sítnicovém vjemu bez ohledu na jakoukoli

pomocnou interpretaci.

Ani pe před dvaceti lety žádala veřejnost na uměleckém díle ještě nějakou figurativní podrobnost, pro kterou by se o ně mohla zajímat nebo je obdivovat.

Dnes je tomu téměř naopak... Umělecké obecenstvo vzalo na vědomí abstrakci, chápe ji a dokonce ji na umělcích vyžaduje.

Nemluvím o sběratelích, kteří už půl století podporují tento vývoj k úplnému opustění, ~~které~~ figurativnosti ve výtvarném umění; byli, stejně jako umělci, strženi proudem. Že se však problém posledních sta let redukuje téměř na jediné dilema "figursce nebo abstrakce"; zdá se mi podtrhnout důležitost výlučně sítnicového aspektu výtvorů všech různých ismí, jak sem se o něm právě smínil.

Po tomto pohledu na minulost jsem tedy nakloněn názoru, že zítřejší mladý umělec odmítne své dílo na filosofii tak simplistní, jakou je dilema "figurativní nebo abstraktní".

Dojde k tomu a jsem si tím jist, že projde zrcadlem sítnice jako Alenka v říši divů, aby dospěl hlubšího vyjádření.

Jsem si velmi dobře vědom, že mezi ismy, o kterých jsem mluvil, byl také surrealismus, který přišel se zkoumáním podvědomého a redukoval sítnici na dílo okna, otevřeného na jevy "šedé kúry".

Zítřejší mladý umělec bude podle mého názoru nucen jít ještě dál tímto směrem, aby uplatnil nové hodnoty šoku, které jsou a vždy budou základnou uměleckých revolucí.

Uvažíme-li teď techničtěji stránku možné budoucnosti, je velmi pravděpodobné, že umělec, unaven kultem oleje v malířství, dojde k tomu, že úplně opustí tuto techniku starou pět století, jejíž akademické jho bude na obtíž svobodě jeho

výrazu.

V poslední době se již objevili nové techniky a dá se předpokládat, že jako vynález nových nástrojů v hudbě není celou sensitivitou své doby, stejně světelné fenomény, objevované současným vědeckým pokrokem, mohou spolu s jinými prostředky stát se novými nástroji nového umělce.

V současném vztahu mezi umělci a veřejností jsme svědky obrovité produkce, kterou ostatně veřejnost podporuje a podněcuje. Výtvarné umění se svým úzkým vztahem k zákonu nabídky a poptávky stalo "komoditou": umělecké dílo je dnes zbožím stejně běžným jako mýdlo nebo akcie.

Lze si tedy docela dobře představit, že vznikne odborová organizace, která se bude starat o všechny ekonomické otázky týkající se umělce... Lze si představit odborovou organizaci, která bude rozhodovat o prodejní ceně uměleckých děl, jako odborová organizace instalatérů řídí mzdy každého dělníka... Lze si dokonce představit, že tato odborová organizace bude nutit umělce, aby se vzdal své osobnosti až na tolik, že by neměl právo podepisovat svá díla. Vytvořila by se umělecká produkce, řízená takouto odborovou organizací, ve svém úhrnu takový monument své doby, jaký by se dalsrovnat s anonymními katedrálami?

Tyto různé aspekty dnešního umění vedou nás k tomu, abychom je v jeho úhrnu pokládali za hyperreflexický exoterismus. Chci tím říci, že obecnost přijímá a vyžaduje mnoho umění, příliš mnoho umění; hledá dnes své estetické uspokojení uvnitř hry materiálních a spekulativních hodnot a strhuje uměleckou produkci masivně do rozředenosti.

Tato masivní rozředenost ztrácí na hodnotě, kolik získává na množství; zároveň se současný vkus nivelisuje směrem dolů a bezprostředním výsledkem bude, že blízkou budoucnost zahalí mlhy prostřednosti.

Závěrem bych chtěl vyslovit naději, že tato prostřednost je podmíněna příliš mnoha faktory, které jsou vnější vůči umění samu; a že přinese tentokrát revoluci asketického druhu, jíž si široké obecenstvo ani neuvědomí a kterou bude rozvíjet jen pár zasvěcenců, kteří zůstanou na okraji světa, oslněného ekonomickým ohňostrojem.

The grest artist of tomorrow will go underground.

P O Z N A M E N Á N Í

Texty, které zde shrnuji, vznikaly postupně po řadu let.

Motto je z roku 1940 a je vzato z článku "Svět v kterém žijeme", který vyšel v únoru toho roku ve 4. čísle časopisu D 40.

"Chronologie" a úvodní text "Marcel Duchamp" byly napsány ještě za života Duchampova na jaře roku 1968 a otištěny o rok později v katalogu Duchampovy výstavy uspořádané po nepěkných pokusech byrokracie tehdejšího Svazu výtvarníků o její znemožnění až po Duchampově smrti na jaře roku 1969 ve Špálově galerii. Byla to první a dosud jediná Duchampova výstava mimo Spojené státy a Západní Evropu. "Chronologie" byla nyní doplněna,

text "Marcel Duchamp" jsem nechal též beze změny.

"Symbolistické dílo Marcela Duchampa" vzniklo spojením a rozšířením dvou studií. První z nich, napsanou v létě 1967, otisklo Výtvarné umění pod nadsísem "Poustevník Duchamp" bohužel rovněž až po Duchampově smrti v 8. čísle ročníku 1968, datovaném 31. ledna 1969 (str. 382-389). Na nevhodném obrazovém doprovodu tohoto článku nenese autor vinu. Druhá studie, napsaná roku 1972, vyšla francouzsky pod nadsísem "Les symboles chez Marcel Duchamp" v pařížské revui Opus international v dubnu 1974 v čísle 49, věnovaném Marcelu Duchampovi (str. 41-50). Do českého textu jsem teď vložil ještě i několik odstavců z článku "Paříž 1964", který vyšel původně tohoto roku ve Výtvarné práci a potom roku 1966 v knížce Umení dnes (str. 127-128).

Text "Pouze kreslílec" vyšel s nadsísem "Nothing but an Artist" v londýnském Studio International v čísle věnovaném převážně Marcelu Duchampovi (svazek 189, číslo 973, str. 30-47). I tento text je zde rozšířen o řadu poznámek a poznámek.

Za mou francouzskou i anglickou studii mi paní Teeny Duchampová poděkovala krásnými dopisy. Jsou největší poctou, jaké se mi kdy dostalo.

Všechno, co jsem zatím o Marcelu Duchampovi napsal, považuji jen za přípravné práce ke knize, kterou bych chtěl nazvat Marcel Duchamp a osud moderního umění. Neměla by to být umělecko-historická monografie, nýbrž spíše zamyšlení nad smyslem Duchampovy přítomnosti v moderním umění. Co zatím jsem zde dal dohromady, ještě pořád velice mezerovité; jednak proto, že jsem se v časopiseckých článcích mohl věnovat vždy jen některému aspektu Duchampova díla, jednak proto, že jsem se nemohl

seznámit s některými důležitými interpretacemi Duchampova díla a nimiž se každá práce o Duchampovi musí vyrovnat (zejména interpretacemi Steffelovými, Carrougeovými, Clairovými, Souquetovými, Goldingovými). Pokud se mi něco z nich v poslední době dodatečně dostalo do ruky, zaznamenal jsem to alespoň v poznámkovém aparátu.

Oba přeložené Duchampovy texty jsou z posledního období jeho života a díla. "Tvůrčí čin" vznikl jako příspěvek k symposiu, které uspořádala Americká umělecká federace v Houstone ve státě Texas v dubnu 1957. Překlad je pořízen podle anglického originálu (*The Creative Act*) a Duchampova francouzského překladu (*Le processus créatif*), otisků v souboru Duchampových textů, *Marchandé du sel*, sestaveného Michelem Senoukliletem a vydaném roku 1958 (str. 166-172).

Druhý text, "Kam spějeme", vznikl rovněž jako příspěvek do panelové diskuse, tentokrát uspořádané Uměleckou fakultou (*College of Art*) Filadelfského uměleckého musea v dubnu 1961 (*Where Do We Go From Here*). Je to poslední zásadní Duchampův projev. Text originálu je francouzský, až na jednu uvozovací spojku (*therefore*) a na závěrečnou větu. Ponechal jsem ji v anglickém původním znění, protože klíčové slovo "underground" se nedá dobře přeložit. Smysl věty je ten, že "příští velký umělec" sestoupí pod povrch naší společnosti a mimo oblast kulturního obecnství, mezi obyčejné lidi a do obyčejného života, do anonymity. Specifický význam slova "underground", vyjadřující světový názor té části, nebyl ještě roku 1961 tak běžný jako dnes.

Rukopis "Kam spějeme" měl zvláštní historii. Získal neotiskěn a známy byly z něho jen úryvky. Marcel Duchamp mi poslal

v lednu 1967 originální strojopis s vlastními rukopisnými opravami. Vzhledem k jeho významu snažil jsem se tento text otisknout. Zaslal jsem fotokopii nejprve Opusu pro jeho vzpomenuté duchampovské číslo, ale tam o něj neprojevili zájem. Snímek francouzského originálu a zároveň jeho anglický překlad vyšel tudíž poprvé zároveň s mou anglickou studií v duchampovském čísle Studia(str. 28)

V O S T E L L

o b s a h

co je décollage	3
z happeningu v ulm, z ulm a okolo ulm	7
z protokolu 150. sezení	16
YOU	19
dogs and chinese not allowed	24
rozhovor	29
o autorovi	39
poznámka	42
seznam vyobrazení	43

co je décollage?

V čísle 40/1963, s. 17 Rýnského Merkuru jste otiskli článek Umění, které prochází žaludkem. Jedná se o reportáž z mého happeningu ve Wuppertalu, což je však jen povrchní analýza toho, čím by décollage a má práce vůbec chtěla být.

V roce 1958 jsem směr veškeré své práce určil výrazem décollage. Toto slovo pochází z francouzsko-německého slovníku (viz přiložený text ze slovníku Langenscheidt).

Publikum se běžně domnívá, že décollage je filosofie ničení. Ti, kteří si to myslí, však neuvažují o každodenních dopravních nehodách - na světě při nich denně umírá 1000 lidí, - které představují ničení bez lidské vůle. Bylo by nesmyslné jejich počet zvyšovat. Spíše mám zájem osvětit publikum pomocí décollage, která zmíněné domněnky a absurdnosti zproblematizuje tím, že každodenní procesy vyjme z jejich souvislosti a dává tak vzniknout novým druhům chování, které vyvolají v publiku reakce na základě uvažování a šoků, které účinkují teprve později.

To znamená učinit všechno, aby se úrazu předešlo (zde jako příklad); to by byl pozitivní reflex, zatímco zpívání písně Putování je je slynářskou radostí při happeningu ve Wuppertalu, který se konal v různých částech města, prozradilo chudobnost reakcí publika.

Poznání, které décollage zprostředkujem považuji za konstruktivní příspěvek pro každého poznávajícího člověka.

Fenomenologie akcí a událostí, jimiž jsme obdařeni (v New Yorku nazývaných "happening", které máme okolo sebe, nás nutí ke stanovisku; jejich rozpor tkví v tom, že nějaký předmět (např. auto) pocítujeme jako příjemný a užitečný, dvě vteřiny nato však prožíváme opak, totiž nepoužitelnost a nepříjemnost, která se jako řetězová reakce šíří na další chování. Z toho vycházím - nevidím v autě jenom krásný prostředek pohybu, nýbrž v okolo jedoucím autě vidím projíždět nehodu. Décollage - happening a mé "obrazy" mají tuto podstatnou stránku. Teprve pak si může člověk o ideji auta učinit pojem.

Neproti tomu malířství toto poznání neobsahuje, prohlížeji címu si a prožívajícímu poskytuje jen určující krásné stránky automobilu. Jakmile se však pozorovatel dotýká události, je poučen o jiném pocitu, uvědomí si, že vzpomínka usazená v jeho vědomí, je falešná. Kýčovitě obrazy, falešně pochopená abstrakce a dekorativní tašismus jsou plochy k vidění, které nic neposkytují. Jinak však je tomu v peinture informell, která vědomě nebo nevědomě zpracovává prázdno nebo nic. Décollage je decollage, t.j. proměňuje, vytváří novou nebo jinou realitu - v tom vidím vlastní umělecký přínos.

Společenská kritika a kritika kultury vytvářejí jistotu a spokojenost, protože se lze setkat s problémy otevřeně. Décollage není chaos, nýbrž nové uspořádání. Tím se distancuje od dadaismu, jehož velkou zásluhou bylo vytvoření tvrdšího chaosu.

Décollage je umění dekolážových forem - jako rušení,

mačkání, trhání, strhávání, odstraňování a rozpouštění.

Předměty mění svou původní formu; décollage rozkládá předchozí collage. Bez koláže není décollage.

Ostatně: život je décollage a končí jako décollage.

z happeningu v ulnu,

u ulnu a okolo ulnu

3.

letišťe jako koncertní sál

16,00 - 16,15 , letišťe

Pokyn publiku: Obdivujte letadlo!

Diváci jsou seřazeni ze tří stran okolo tří tryskových letadel. Zajímavé místo. Piloti udržují nepřetržitě po dobu deseti minut chod hnacích zařízení strojů v různých stupních intenzity.

4.

textové struktury A 4 / 1-2-3-4-5

16,15 - 16,45 jízda autobusem z letiště k umývárně aut

Autobus 1

... v mnohých nádobách s kancelářským lepidlem nedosahuje
štetec až na dno

Autobus 2

... náš dynamický průmysl žádá, abychom konsom učinili fetišem
nebo světovým názorem a klid svého já hledali v konsumu.

Autobus 3

... v jednom obchodním domě byl již dříve zřízen kostel.

Autobus 4

... dny smutku právě jako dny svátků jsou příležitostmi pro
dárky, prohlédněte si reklamní vývěsky.

Autobus 5

... Isopotentní pouzdro, které bylo vybráno jako rakev pro
tento symbol lásky, byla necudná malá bílá papírová schránka
s průhlednou kopulí zvencu miradome.

5.

poskytnutí hedonismu na základě náhody

16,45 - 17,15 automatická usývárna aut

Pokyn publiku: Stoupněte si těsně k sobě.

Přečtete nahlas text, který je ještě nutno přečíst. Prohlížejte si všechno, co je žluté. Obejměte člověka, kterého byste rádi objali.

V myšce je usýván červený Citroen.

Vůz vyjíždí, zapíná dálková světla a klaxon.

Jakmile čistý vůz vyjede z myšky, je natírán zprava doleva žlutou barvou. Řidič přidává plyn a jede proti velké bráně, kde visí plno kusů dobytka (zvířecí plíce).

Pak jede vůz zpátky, je usyt a opakuje touž scénu patnáctkrát během 30 minut.

Mezi jízdou dráhou a publikem je 300 žlutých dálničních (blikajících) lamp.

Ze stěnou z masa - jakmile ji auto rozreže - hrají dva barevně oblečení hráči ragby. Jinak stojí klidně, odděleně od sebe. Publikum je namačkáno mezi drátěnými překážkami a žlutými světly. Na ostatním drátě visí cáry saty. Tři ženské páry se objímají a přitom si trhají saty až na tělo. Publikum dostává žlutě natřené noviny, které jsou čitelné jenom fragmentárně. Z reproduktoru, zesíleně, zní telefonické časové údaje (ale z jiné denní doby).

13.

500 míst na slunci

18,55 - 19,10

Pokyn publiku: Běhejte po poli a vypravujte někomu příběh svého života.

Na velkém poli stojí 500 hřbitovních lampiček.

Mezi hořícími světly mnoho kostí a žeber.

Publiku jsou nabízeny pralinky.

14.

Kouř velkého malého světa

19,10 - 19,25 smetiště

Na haldách odpadků dva televizory, které hlasitě hrají.

Obraz je zkreslen (de-kolážován).

Publikum je natlačeno do čtvercové chračky. Nad ní visí mikrofon, který co nejhlasitěji přes dva reproduktory vysílá do prostoru reakce publika a útržky rozhovoru.

Ze čtyř stran je publikum zahaloováno do barevného kouře z dýmovnic, které jsou zapalovány po dobu deseti minut.

Po 4 minutách začínají televizory hořet.

15.

textové struktury 15 / 1-2-3-4-5

19,25 - 19,45 jízda autobusy ze smetiště do jatek

Autobus 1

..., tak málo času, že své přátele vidí jenom zběžně

Autobus 2

... Mnoho jich sedí celý rok na postelích a pláčou bez zjevného důvodu

Autobus 3

... Dánové opravdu jedí trikrát více margerinu než my.

Autobus 4

... Je neslušné nabídnout dámě slepičí nohu, a v mnoha domech dokonce byly nohy od klavíru.

Autobus 5

..., výsledky zkoumání, do nichž jsme nahlédli, jsou tak šokující, že budou moci být zveřejněny nejspíše za 50 až 70 let.

15.

autismus reklamy a zavedení konfuse do mass-medií

19,45 - 20,45 jatky

Dvůr jatek je celý zalit žlutým světlem.

Všude jsou rážové a žluté dveře aut, části ledniček, šicích strojů a jízdních kol.

V pravém rohu prostoru hrají tři lidé u stolu karty.

Atentát na Kennedyho je barevně promítán na všechny čtyři stěny. Na stopě obraz Petera Fechtera.

Řada lidí z publika, hráči karet jsou ponořeni do pěny, která je po vychladnutí spojí s objekty. Publikum dostane hrozinky k jídlu nebo k tomu, aby je nechalo zapéct v pění. Na obličeje a šaty jsou promítány části těl nahých žen. Jakmile pěna ztuhne, pohybují postižení svými (zapečenými) údý stále zprava doleva sem a tam a přitom mlčí.

Pokyn publiku: Vysvobedte lidi z pěny. Současně se ve středu prostoru koná banket pro pět osob. Každý má partituru, podle níž musí jíst a mluvit. Publikum může losováním spolupřičít text, který se bude číst. Všechny výroky jsou zesilovány kontaktními mikrofony. Okolo akusticko-vizuálního banketu stojí řady židlí jako na koncertě. Jatečními výtahy jsou neustále spouštěny chleby, postříkávány sprayem a opět vyzdvihovány. Publiku je servírováno jídlo pomocí běžícího pásu. Podle čísel, jako v loterii, obdrží jeden něco více dobrého než druhý. Při odchodu je publikum vá-

Ženo a opět si může zvolit číslo - kdo si vytáhl zelené, je z happeningu vyloučen. Kdo si vytáhl červené, odchází do sauny.

Pokyn publiku: Sedněte si na židli. Ti, kteří si v klášteře vytáhli modré číslo, mohou určovat, které texty se budou číst při jídle. Ti se žlutými čísly dostanou najíst. Při odchodu se nechte zvážit a opět si vytáhněte číslo.

z protokolu 150. sezení
(4. prosince 1964)

Viceprezident dr. Jäger: Přistupujeme k otázce XI/ 10 dr. Schmidta (Wuppertal): "Odporuje účast na problematickém experimentálním divadle „Happening, (viz zpráva FAL z 11. listopadu 1964) úloze a cti spolkových ozbrojených sil?"

von Hassel, spolkový ministr obrany: Pane presidente, otázku zodpovídám takto:

1. Druhý sbor v Ulmu dal letce 53 na letišti v Leipheimu pokyn umožnit prohlídku hangárů a několika tryskových strojů. To je v rámci spolupráce s veřejností obvyklé.
2. V předběžném jednání hlavní dramaturg Bremer a autor Vostell žádali velitele eskadry o optický a akustický dojem z technického zařízení. Dohodli se na předvedení několika tryskových letadel v cedu. V domluveném termínu - 7. listopadu 1964 - byly za dodržení příslušných bezpečnostních opatření před návštěvníky uvedeny do chodu tři tryskové stíhače.
3. Ani při jednání, ani během předvádění nepoznal velitel eskadry, že by letka byla zastávkou nebo součástí tzv. HAPPENINGU, tzn. nové formy uměleckého požitku, jak se ukázalo později. Tzv. HAPPENING spočíval v sedmihodinové okružní jízdě s řadou zastávek, jako např. v umývárně aut, podzemní garáži, v lázních za tmy, na nádvoří kláštera, smetišti a nakonec v kravíně, v jatkách byla před očima uvedeného publika předváděna hostina s pečenými husami.
4. Na základě tohoto případu velitel eskadry odmítl další

dílešt na takových experimentech.

Snaha velitele eskadry o veřejnou činnost byla bohužel uvedeným uměleckým okruhem příliš zneužita. Lituji, že na základě vyličených událostí došlo k nechtěné dílešti na tzv. HAPPENINGU.

(Potlesk a veselí ve středu sálu.)

Viceprezident dr. Jäger: Dodatečná otázka pana poslance dr. Schmidta.

Dr. Schmidt (CDU/CSU): Pane ministře, obdržel jste zprávu, že jiný oddíl vojska v Ulmu, když byl požádán o dílešt, odmítl, protože se této možnosti obával na základě událostí v Aachen 20. července?

von Hassel, spolkový ministr obrany: Otázku vám nemohu zodpovědět. Mohu si ale představit, že kdyby se jiný oddíl vojsk nalézal bezprostředně v Ulmu nebo u něj, tak by podle zasvěcenosti do místních událostí dílešt odmítl. Leipzig je ale od Ulmu dost daleko, takže nelze předpokládat, že velitel eskadry sleduje, co se děje v Ulmu. Chtěl bych prohlásit, že se na takových podnikcích již nikdy nebudeme podílet. Ve snaze o dobrou spolupráci a veřejnosti se nám to však stalo.

Viceprezident dr. Jäger: Druhá dodatečná otázka:

Dr. Schmidt (Wuppertel) (CDU/CSU): Bylo vám v této souvislosti referováno, že - tento sedmihodinový HAPPENING jste celkově charakterizoval - mládež spontánně zpívala píseň "Starého kosti světa se třesou před velkou válkou"?

(veselí)

von Hassel, spolkový ministr obrany: Ne, to mi není známo.

Viceprezident dr. Jäger: Další dodatečné otázky? - žádné. Děkuji vám, pane spolkový ministře.

y o u (1 9 6 4)

A Primer of Happenings Time/Space Art

Ale proč happeningsy, proč nikoli vědomě sociální hry? Nebo může být happening politický? Může být happening orientován k tomu, co je v životě dobré a zlé? Wolf Vostell happening přijímá jako pravdu. Ve Vostellových happenincích nás bezprostředně napadá teror, nemravnost a kriznost koncentračního tábora, diktatury, monolitický stav nátlaku na jedince. Tyto pocity nás napadají vždy, ať jeho happening zapojí 40 lidí, či je-li představení psychodramatem jednoho člověka. Uvažujeme jednak sociálně, jednak politicky. To je velká Vostellova hodnota ve světě happeningu.

Dvorně Boba Browna na Long Islandu byl Vostellův piece YCU proveden 30 či 40 performery a naslouchalo mu několik stovek dalších, kteří přijeli pronajatými autobusy, auty a nákladními vozy. Posluchačstvo, které zaplnilo Brownovu rezidenci, vytvářelo svou cestu jako tunel z barevných šňůr a drátů podobně jako dobytčí cesty. Za Brownovým domem skrze keře a stromy a podél plotů postupovali po novinách. Byl deštivý, chladný den. Všichni měli dobrou náladu. Došli ke kůlně s železným nářadím a zahradnickým náčiním; za ní pěšina znenadání došla k plaveckému bazénu, kde všichni obdrželi pistole naplněné barevnou vodou. Nahá žena v mušelínovém převleku na trampolíně, vymršťována nahoru a dolů, se třela mezi nohama a hrudí

o celé kusy zvířecích vnitřností. Kolem bazénu ležely obrovské hovězí boky, maso, kosti a další kusy zvířete. V bazénu byly psací stroje, díly nábytku. Performeři začali scházet dolů do bazénu. Diváci po nich stříkali barevnou vodou. (Co dělali tito lidé?) Kolem krajů bazénu byly rozmístěny velké plastické pytle plné barevné vody, které lidé mohli shodit nebo skulit do bazénu. Ti v bazénu je uchopili a mlátili jimi jeden druhého po hlavě. Bylo to, jakoby gestapácké komando řeklo: O. K., dopřejeme ti ještě půl hodiny života, než spustíme plyn, ať nás trochu pobavíš. Takový obraz přicházel na mysl, přestože lidé při tomto piecu byli rozjásaní navzdory chladnu. Vodou z pytlů se bazén pomalu naplnil do výše několika stop. Cítil jsem zlo zcela pronikající piecem, něco neblahého, jako kdybych byl pozván do koncentračního tábora podívat se na ohrožené lidi, a přistupoval s plíživou nedůvěrou, že poznají, že jsem Žid. Jestliže bych odmítl jít, podezření bych zesílil; takhle jsem tam byl, tak mi bylo. Jak Vostell využil šedi vlhkého počasí! Diváci pak museli projít jinou cestičkou, špatnou, blátivou cestou a při chůzi kolem velkého pole jim byl o přikázáno nasadit si válečné historické plynové masky, skutečné věci. Diváci byli nyní v ohradě ve středu velkého pole bahna, na jehož konci byla pyramida z televizorů, některé v chodu. Dřevo, rostí, noviny kolem televizních přístrojů bylo zapáleno a vrženy červené dýmovnice. Lidé se vlnili a šertovali v bahně, šílené. Lidé šli mezi diváky držíce bílé obálky, ve kterých našli výzvy jako: Dívejte se do oka slonovi, Vemte v úvahu Čínu, Jak dlouho to bylo? - tajemné zprávy, otáz-

ky, ideje: Jsi nacistář a podobné věci. Bylo mi tak, že teprve nyní jsem začal rozpoznávat mezi performery přátele. Tomas Schmit, Michael Kirby, mladší bratr Dory Ashtonové, Steve Ashton, Mimi Stark, lezoucí po čtyřech po bahně. Valící se oblaka červeného dýmu granátů zahelila skupinky. Červený kouř hodně štípal a diváci mohli pouze částečně vidět, kam v bahnitém poli jdou. Diváci otevírali obálky a četli zprávy (poselství). Pak, jak plápolala bromaďa a kov a dřevo přístrojů se rozpalovalo stále více, začaly obrazovky a lampy vybuchovat s hlasitými mlaskavými zvuky.

Brzy po happeningu jsem zaslechl malého muže s evropským akcentem (byl žid?), jak obtěžuje Vostella ohledně koncentračních aspektů piecu. Zdalo se, že se cítil dotčen tím, že někdo může dělat něco podobného a vypadat přitom tak naplněn radostí. Připomínalo to tak silně koncentrační tábor, nacistické cítění. Člověk nevěděl, zdali tyto aspekty byly v piecu náhodou nebo zdali to tak měl Wolf v plánu. A Wolf říkal, že existovaly koncentrační tábory ve světě - měli je Němci a snad existují nyní lidé, kteří je mají někde jinde - to bylo v piecu záměrně; to je část toho, co pocituje jako špatné. To je typické Vostellovo politické cítění pronikající jeho uměleckou práci, nikdy k její škodě. Piecy se tak stávají silnější a nebezpečnější. Cítíme, že se díváme na jeden z nejdůležitějších lidských děl v oblasti happeningu. Tento druh politické výpovědi (výkladu) neznamená v Americe nic; v Německu by to bylo vyzváním k půlnoční vyjížďce. To je Vostellův heroismus. Násilí se ukazuje být spíše typické pro evropský hap-

peningů než pro happenings v Americe. Americké happenings mají v sobě něco mírného, jemného a poetického, ba i něco připomínající muzikál. Evropský happening naproti tomu obsahuje obvykle něco, co připomíná situaci, kdy kuře, které se probíhá po jevišti, rozpálí sekýrou muž, k němu se přidávají účastníci nebo performeré, sculoží spolu nebo se svlékají do naha. Zdá se, že Evropané boří hranice a vystavují na odiv, že jsou zcela svobodní v tom, kam až se jim chce jít; naproti tomu Američanům jde o dílo, o všeobecné poselství či obraz, které jsou opakem symbolis-
mu.

dogs and chinese
not allowed

Dogs and chinese not allowed byl Vostellův happening naplánovaný a provedený v New Yorku v květku 1966. Vědom si kvasu, který v této zemi vyvolalo hnutí za občanská práva, zvolil Vostell záměrně pohoršlivý název, který tak přinejmenším působil. Zdálo se, že nechtěl pouze postavit na roveň psy a Číňany, ale bylo možné předpokládat, že obojí chce z happeningu vyloučit. To byla přirozeně jenom provokace, jak vyplývalo z pozvánky rozeslané publiku bez výběru. Zněla takto:

Příspěvek 5 dolarů kromě psů a Číňanů, kteří jsou vítáni a budou vpuštěni zdarma.

Není známo, jestli se nějaký Číňan happeningu zúčastnil, ale o psech nelze pochybovat - Těch tu bylo nadbytek, protože happening se odehrával na pozemku psince Bide-a-wee Home Ass. ve Wantaghu v New Yorku. Jako jeden z nejambicióznějších Vostellových podniků byl Dogs and Chinese not allowed pokusem převést různá pojetí problému décollage na jednu jedinou strukturu. Podtitul "odhalení významu prostředí" ukazoval na svého druhu výzkum zaměřený k fyzikálnímu prostředí nebo prostoru, zatímco ohlašovaná struktura události, členění na před-happening, vlastní happening a post-happening naznačovalo zájem o časovou dimenzi. Podmínky účasti - "musíte se aktivně zapojit přinejmenším do tří z pěti před-happenings" - chtěly formovat rozhodnutí ano-ne tak, aby se postup stal integrální součástí struktury události. Je zajímavé sledovat Vostellův úspěch v každém

tento záměr. Před-happening se konal v pěti večerech (od pondělka do pátku) a začal vždy přesně ve 21 hodin. Ačkoliv datum vyvrcholení happeningu bylo stanoveno na následující večer, tj. na sobotu, byl čas a místo oznámeno jednotlivě teprve v předvečer, a to těm, kteří se zúčastnili požadovaného počtu před-happeningů a kvalifikovali se tak k účasti. Post-happening, předběžná prohlídka Vostellovy výstavy v Something Else Gallery, otevřená pro publikum teprve dle dohody, byla ohlášena na sobotu večer a následovala tedy vlastní happening. Vcelku tři části happeningu zabíraly dva týdny. Před-happening na účastníkově jednoduše požadoval, aby jel podzemní dráhou do určené stanice (první večer to byla např. stanice Pelham Bay Park na lince Lexingtonské Avenue) a od zřízence, který tam na něj čekal, si nechal dát razítko na svoji pozvánku. Každý večer bylo v příslušné stanici metra uspořádáno losování k určení tří nebo čtyř osob získávajících přednostní právo na účast ve večerním hodinovém happeningu. Ostatní dostali "akční" číslo pro telefonování, ale žádné další instrukce. Ty čtyři vybrané prvního večera zavezli do auto-kina, kde na velkém plátně dávali film Harper. Při zavřených oknech vozu promítal Vostell dva filmy, jeden o válce ve Vietnamu, druhý o drezíře psů; oba na čerstvém bílém chleba. Autorádio a jiné tranzistory byly současně nastaveny na velmi vysokou hlasitost. Co se dělo později, je nejlépe citovat: "Cestující byli vysazeni na dálničním odpočívadle, vůz se vrátil po 15 minutách zpět, čtyři zavolali taxi, nastoupili však znovu do vozu... vůz

jel zpět ke stanici Pelham Park."

Před-happening byl založen na tom, aby působil jako duchovní příprava k vlastnímu happeningu. Jako dřívější Vostellovy "chudé" happenings byl v podstatě sestaven ze skutečných událostí, které se daly interpretovat na bázi do it yourself.

"Chtěl jsem, aby byl před-happening jakoby absurdním odstupňováním tak, jako se v životě dvě tři hodiny věnujeme něčemu nedůležitému, co se sice musí dělat, ale co přesto považujeme za bezvýznamné."

Vlastní happening byl naproti tomu programově v zá-
měru a svou kapacitou - jako v předchozím newyorském hap-
peningu YOU - byl zaměřen k tomu, aby koncesoval své
obrazy v jedinečnou nezapomenutelnou zkušenost. Nebyl dob-
ře možné podrobně popsat předepsané akce účastníků. Byli
zformováni do čtyř soustředných "jednajících" kruhů umís-
těných v otevřeném prostoru mezi dvěma řadami psinců s
60-80 psy. Za tmy rituální akce lidských automatů a do
klecí uzavřené agresivita zvířat, spolu s kakofonií tónů
produkovaných lidmi i zvířaty, představovaly temné strán-
ky lidské osobnosti. Záměrem bylo učinit tuto zkušenost co
nejdokonaleji viditelnou a slyšitelnou.

Post-happening se snažil spojit otevřenost před-hap-
peningu s hermetickou kvalitou vlastního happeningu do
třetího druhu zkušenosti: totálního environmentu tvořeného
z aspektů obou předchozích.

Vostell se rozhodl využít rámce galerijního prostoru,
který byl vlivem nedostatku světla neurčitý a nadto ná-
sledkem přetopení vyvolával nevolnost; potřebné teploty

bylo dosaženo topnými tělesy. Diváci mohli vstupovat jen tehdy, jestliže měli plavky. Aby mohli shlédnout výstavu, vtiskli jí do rukou různobarevné baterky, což dovolovalo vidět vystavené věci jen po částech, nikoli najednou. Každý z nich zapínal magnetofon s toutéž nahrávkou tluketu srdce - hlasitost určovali diváci společně: po stlačení jednoho vypínače je tón velmi slabý, ale po stlačení dvaceti najednou je zvuk velmi hlasitý. Byl to totální environment, prohlásil Vostell, protože bylo "pociťováno horko, slyšen zvuk proměnlivé intenzity a vidět obsahy vystavených objektů samotných." Vystavené objekty byly svým způsobem totální: "Ukázal jsem své rukopisy, dokonce své šaty, své partitury a ostatní věci - vše co jsem napsal během tří měsíců, které jsem strávil přípravnou prací v New Yorku."

rozhoovor s w. vestellen

z roku 1974

Otte: Pane Vostelle, kdo trochu zná vaši práci, se nemůže divit, že vystavujete v Brémách na hudebním festivalu. A kdo zná brémské rozhlasové dny "musica nova", se zeptá, proč se Vostell, který se už od padesátých let zabývá také zvukem, dosud neukázal ve Svobodném hanzovním městě.

Vostell: Akustiku nelze oddělit od vizuálního; začal jsem v padesátých letech s tvorbou totálního uměleckého díla, t.j. zapojil jsem do své práce jako rovnocenné všechny elementy, které nás obklopují a k tomu patří přirozeně také akustika.

Otte: Naše dny "musica nova" stejně nebyly zaměřeny jenom na hudbu, ale právě naopak; chtěli jsme v průběhu posledních let právě ukázat souvislost nejrozumnějších uměleckých druhů, a tak se také očekávalo již dávno, že budete při tom. Kompozice výtvarných umělců již tvoří celou historii: Marcel Duchamp komponoval. Myslím na kompozice založené na náhodě, první kompozice, které vůbec psal. Schwitters komponoval sonátu pro hles. Tinguely pracuje se strojovými hluky. Ivar Klein ne psal monochromní symfonie dokonce pro orchestr. Walter de Maria komponoval hudbu pro dva oceány atd. Nikdo však nevnesl zvuk do své práce tak přesvědčivě a precizně jako vy.

Vostell: Pozoruji vzájemné působení mezi skladateli s výtvarníky právě od konce padesátých let také v Kolíně.

Je to směřování k interdisciplinárním dílům - sklon k akustickému komponování výtvarníků je doprovázen stále vizuálnějsími kompozicemi Stockhausena a Kagela, kteří v posledních letech vytvářely zvuky pomocí objektů.

Mne však nezajímá utváření melodie nebo nové sledy zvuků, nýbrž zajímá mne akustika produkovaná tělem - akustika vytvářená lidským chováním, při práci, při provozování různých činností. Vycházím z toho, že bych chtěl vědomě pracovat s vizuálními doprovodnými jevy, a proto bych raději odděloval akustiku od vizuálního. To např. znamená, že když jsou v environmentu např. znějí kliky, je v tom kus práce, kus produkce zvuku, kus satiry, kus ironie, kus uvědomování řady současných jevů. Vidím v tom také podstatný rys obnovy člověka - totiž objevení sebe sama a tím také možnost na sobě samotném zakusit věci. To se musí přirozeně dít na rovině určitým způsobem naladěné, v rovině porozumění, tolerance, ne v triviální rovině - proto je při akustické akci bez hudebních nástrojů soulad velmi důležitý. Nejde o to, udělat vůbec nějakou akci a vyvolat chaos, nýbrž jde o to, naladit se na to, co chceme a tvořit vzhledem k tomu co chceme.

Otte: K tomu přistupuje důležitý faktor času; pokud se pracuje s akustickými věcmi, pracuje se také s časem.

Vostell: Lze např. zjednodušeně říci, že happening je malířství plus čas, a v momentu, kdy se ve výtvarném umění používá čas, jsme u komponování, neboť čas musí být utvářen - to je rozhodující obrát u výtvarných

umělců; od té doby, co výtvarníci používají času, můžeme mluvit o procesuálním umění, o happeningu, o umění Fluxu.

Otte: Také environment je v jistém ohledu časový, je to prostor, který musíme projít v čase.

Vostell: Ano, je to časoprostorové kontinuum. Prostor přece neexistuje jen dvě hodiny jako například představení, které skončí; environment může teoreticky existovat věčně a věčně coby vyzařovat. Druhá věc, která mne zajímá, je, jak vytvořit akustickými prostředky zvukové prostory, tedy nikoliv, jak jsme již řekli, melodie nebo sledy tónů, ale specifickou akustiku, uvědomit si to, co je fenomenální na akustice objektů, předvést to a pak smísit se specifickou akustikou jiných objektů. Když k tomu přisoupí ještě lidská manipulace, která je vlastně druhým časovým frázováním, pak kromě specifického hluku objektu existuje ještě jedno časování, udávání času, které odpovídá komplexnosti realistického života v našem environmentu každého dne. V padesátých letech jsem vyšel právě z toho, že akustika ulice nebo letiště pro mne znamenala více než hudba provozovaná v koncertním sále.

Otte: Řada výtvarníků používá akustický materiál z vnějšího prostředí; pokud vám, u vás vycházejí zvuky vlastně vždy z věci, ze samotného procesu. Používáte také doplňujících nahrávek, předem nahrané pásky a pod?

Vostell: Nikoliv. Takové ničení mne tolik nezajímá, mne zajímá svébytnost prostředků, které užívám. V jedné mojí rané věci - mohu to rovnou přechít z De-kolá-žované hudby - jsou všechny druhy zvuků vyvozovaných ničenými objekty, tedy všechny zvuky ničení, ale současně např.: "velký bagr drží železnou kouli, kterou rozbíjí hudební skříň, hrající rádia, tloučení na různé železné předměty, bagr uchopí železný šrot, nechá ho opět spadnout na hromadu starého železa, člověk s kladivem zpracovává kovové součásti a bourá ní stěn. To vše akusticky zesíleno, publikum dostává předměty do rukou, aby je zničilo." Zesílit akusticky proces ničení mne zajímá fenomenologicky - udělal bych to teď s jinými věcmi. Věnujte si, že jsem v tomto raném díle (z r. 1958) počítal s přítomností publika, které tento chaos hluků samo spoluvytvářelo na šroto-višti, nikoliv v koncertním sále.

Existují samozřejmě předchůdci, kteří mne ovlivnili, stále jsem myslel na Russola, který již v desátých letech stavěl hlukové stroje, filtry a akustické trych-týře; tedy předváděl pouze zvuk. Potom jsou to přirozeně již okolo roku 1918 v Petrohradě Majakovským ovlivněná symfonie továrních sirén, kde sirény v celém městě houkaly v určitém okamžiku podle partitury. To jsou dva extrémní příklady, na které jsem často myslel a které se blíží mým záměrům. Vycházím z realistických představ, stavím však potom se svým inženýrem to, co bych rád; to znamená v environmentu

Kliky lze nasmyslnost čištění slyšet akusticky - čištění není omezeno na jednu kliku, ale klik je třicet a prakticky je může čistit třicet účastníků. Tedy třicet zvuků čištění současně. K tomu přistupuje další rušivý faktor, který bych rád chápal akusticky - kliky stojí v mléce. Aby se daly čistit akusticky, musí se ponořit do mléka; kromě jiných pocitů to poskytuje i další akustické produkty - tak lze pracovat s kontrasty, s kontrasty hluků; je to hluk kliky, hluk mléka, hluk pneumatiky vrážející do zdi - to je třetí akustická forma v environmentu Kliky. Kobylkové environment je snad nejvíce vizuální a nejméně akustické až na hluk dvaceti televizí, jež jsou nastaveny tak, že vytvářejí jen bílý šum. Slyší tohoto environmentu je: "Dívej se na sebe, projektuj sám sebe, filmuj sebe", tj. ikonografie vlastního portréту, snímáná videokamerou, vytváří součásti environmentu, každý jednotlivec může být po určité době zlomkem celku, jeho portrét je pět minut, nebo jak dlouho účastník chce, ikonografickou součástí environmentu a to je možné nejprůstřednictvím elektroniky.

Otte: Jsou tedy nějaké dodatečné akustické momenty?

Vostell: Kromě bílého šumu žádné. Ten se podobá hejnu kobytek, ale jinak se akusticky neděje nic; hodně se ale akusticky děje v elektronickém Prostorovém happeningu, který je vymezen světelnými závorami;

účastníci procházejí prostorem, vytvářejí zvuky chůzí po skle a ty zvuky jsou vypínány světelnými závory - ale to by byl mechanický proces, tyto světelné závory jsou řízeny computerem a spuštěny se zpožděním, takže vzniká vlastní pohybový a akustický mechanismus, který se poněkud vymyká méj kontrole a také kontrole publika: to znamená, že je-li jednou spuštěn, rozhoduje již tento elektronický mechanismus sám a určuje čas jednotlivých objektů.

Otte: Byla v první řadě zesilována chůze?

Vestell: Nikoliv. To je originální hluk, který není zesilován. V prostoru nejsou zesilovány žádné hluky, které jsou tak silné. Například jeden z akustických pohybů - hrábě ve skle hrabou sem a tam, pohybovány motorem strkají před sebou svazek bot. Tento pohyb hrábí ve skle vytváří svéráznou akustiku, totiž akustiku hrábí ženoucích před sebou svázané boty a žádnou jinou.

Čtvrtý prostor také značně předpokládá účast publika - když nikdo nevezme do ruky indukční hál, která je nástrojem, a neprojde přes indukční smyčku, pak se akusticky neděje nic. Vždy jen jeden může obalovat tento instrument; výškou hole nad indukční smyčkou, nesením hole mimo indukční smyčku, odkrytím rukou, různými světelnými buňkami, které jsou spojeny s moduly hluků, lze vytvářet variace jednoho tónu pomocí světelné citlivosti.

Otte: Činíte tak z diváka skladatele, interpreta; před-

pokládáte tedy uvědomělého posluchače-diváka.

Vostell: To je vlastně samozřejmé. Nemůžete to již sníst najednou jako biftek, musí tu být smysluplná účast a tato formulace - účast publika - znamená procesy, kterými se forma stává zřetelnější, kterými se totiž odlišují od skladatelů, kteří stále ještě před publikem vytvářejí akustiku, a to v pevných prostorech, zatímco já v tomto happeningu také zakomponuji účast publika a dění ponechám odehrávat na místě originálního dění. Akustický happening, který s vámi podniknu v Brémách pro "musica nova" by byl fiktivním divadelním kusem, kdybychom písek a hlínu sypali na jeviště a pak kyprili. To se potom patrně ztratí slunce, šplouchání vody, vítr, mokré nohy, průvodní zvuky obou motorů dopravních vozidel k převozu, změť lidských hlasů - to je přece senzibilita, na kterou bych nechtěl rezignovat.

Otte: Jakou zkušenost jste udělal s publikem, když s ním provádíte určitou nonverbální komunikaci?

Vostell: Je to akční komunikace neboli komunikace je chování a zpravidla čím větší příprava před akcí ve spolupráci s provozovatelem, tj. prodiskutování cílové představy podniku, tím spíše vzniká rovina, na které se mohou všichni sjednotit, rovina, kde jednoduše odpadají triviální způsoby chování. Nemyslím tím, že s publikem předem zkouším, to by znamenalo anticipaci originálního dění. Jsem proti zkoušení tlukotu srdce nebo mozkových vln, dokud je neanalyzáme - proto ne-

existují zvláštní kvalitativní možnosti v posuzování; nelze říci, že toto publikum lépe kypřilo a vytvářelo lepší akustiku. To by byl opět zásah a intolerance, to by opět vyústilo do soutěživého chování, které chce právě vyřadit; je velkou překážkou při objevování akustických a vizuálních fenoménů, které nám dříve nepřípadaly důležité. Myšlenka soutěže je dnes vůbec největší kulturní brzdou; lze-li ji u publika odbourat a vyvolat místo ní myšlenku hry, která nevede k úvaze, že "tys to udělal lépe" nebo "včera to bylo lepší než dnes", "dnes je to horší než včera" atd., pak lze s lidmi pracovat podle pravidel a dospějeme k vývoji svého druhu, který ukazuje velké možnosti, totiž k umění jako terapii.

Otte: Vaše dílo je vždy otevřené, nepředpokládá mluvu uzavřeného díla, ale otvírá se právě vaší publiku a zapojuje ho do sebe. Souhlasil byste - aniž bych chtěl vaše dílo zkrátit o některou z jeho perspektiv - že spojujete novým způsobem umění a život?

Vostell: Ano, to chci; věřím, že je možné, aby se umění stalo životem a život uměním, ale jak jsem již uvedl, je to formule, moje umělecké krédo; mohu jenom podniknout všechno, abych našel modely, které tuto ideu prověřují, a to přirozeně neznáměná, že je tato idea efektivní a že je tato idea efektivní a že ji každý může v tomto okamžiku převzít dokonce ve společnosti - jsou to modely, které musíme dát k dispozici. Domnívám se, že všechny věci si žádají čas než se přefiltrují jiným způsobem, snad tím, který jsme si ne-

přáli, který jsem si nepřál já; budou třeba ve společnosti potlačeny, jak se to často s uměním děje, že jsou za 20-30 let používány věci v jiné kvalitě, než si jejich objevitel představoval.

o a u t o r o v i

1932 narozen 14.10. v Leverkusen

1950-53 vyučen fotolitografem

zabývá se fotografií, písmem, sazbou, tiskem

1954 studium na uměleckoprůmyslové škole ve Wuppertalu
volná malba a experimentální typografie

první pobyt v Paříži

6. 9. objevuje ve Figaru slovo décollage v repertáři o zřícení letadla při startu: "Pneu a presson décollage... un super-constellation tombe et s'engloutit dans la rivière Shannon."

Přenáší slovo na potrhané plakáty na plakátovacích stěnách; potrhaná písmena a potrhané fotografie přenáší na potrhané, všem přístupné formy událostí (na mobilní fragmenty reality)

navštěvuje Stockhausena v jeho elektronickém studiu v Kolíně nad Rýnem a jeho práci považuje za nový podstatný znak nového umění

první koncepty dé-collage událostí ve Wuppertalu (proměna známých míst ve městě během noci nebo za dne)

1955-56 studium na École des Beaux Arts Nationale Supérieure v Paříži

- spolupracuje s XXXI A. M. Cassandrem (mj. autor knihy Divadlo je na ulici)
- deformuje, odbarvuje, pálí, přemalovává stržené plakáty
- 1957 přechodně studuje na Kunstakademie v Düsseldorfu
demonstrace dé-coll/age v ulicích Paříže
objekty na základě dé-coll/age
- 1959 elektrické dé-coll/age
- 1961 výstava coll/age et dé-coll/age v galerii Le soleil dans la tête
- 1962 prostřednictvím skladatele Paika poznává Georga Maciunase
festival Fluxu ve Wiesbadenu, účast na turné do Kodaně a Paříže
setkání s Higginsem, Knowlesovou, Williamsen
vychází časopis dé-coll/age 1, 2, 3
Autobus-happening v Paříži
happening v Amsterdamu, kterého se účastní provos
- 1963 Aktions-Environment v Kolíně: Higgins, Knowlesová, Kőpcke, Filliou a Vostell
první samostatná výstava v New Yorku, Smolin Gallery
setkání s Kaprowem, Brechtem, Watts, Al Hansenem, Oldenburgem, Warholem
Happening ve Third rail Gallery na East Broadway
9-Nein-dé-coll/agen Happening
první retrospektivní výstava v Galerii Parnass
- 1964 druhá cesta do New Yorku

- happening You
- happening In Ula, um Ula und um Ula herum
- 1965 kniha dokumentů Happening (Becker, Vostell)
- 1966 happening Dogs and Chinese not allowed, New York
- kniha-objekt v Something Else Press
- retrospektiva v kolínském Kunstverein
- 1967 experimenty s polaroidní fotografií
- happening Miss Vietnam, Kolín
- Elektronický happeningový prostor
- serie prací Umfunktionieren
- 1972 happening Snih (Curych)
- 1973 environment Manisa
- Anti-Fieber / Berlin-Fieber

p o z n á m k a

Co je décollage přeloženo podle časopisu Décollage 4, Január 1964, nestránkováno.

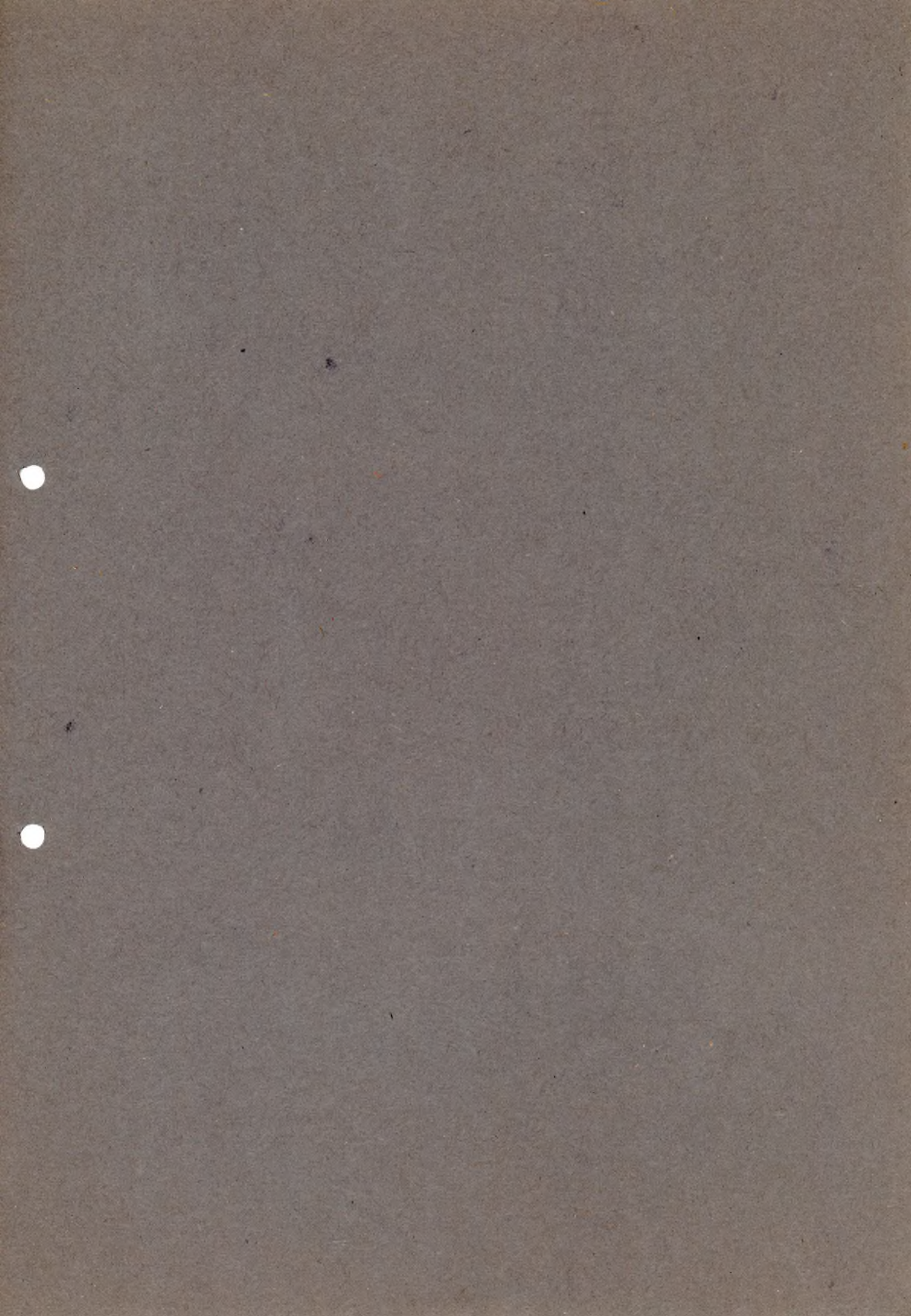
Z happeningu v Ulmu, u Ulmu a okolo Ulmu vybráno a přeloženo z: Happenings (vyd. J. Becker a W. Vostell), Hamburg 1965, s. 186-194.

Z protokolu 150. sezení (4. prosince 1964): nestránkováná příloha tamtéž,

YOU - popis happeningu z knihy Al Hansen, A primer of happenings Time / Space Art, New York, 1965, s. 37-44.

Dogs and Chinese not allowed - popis happeningu od Sidney Simona z katalogu Wolf Vostell, Edition 17, Galerie René Block, Berlin 1969, s. 174-177.

Rozhovor : Rozhovor Manze Otte a Wolfa Vostella z katalogu Vostell 4 elektronische Environments + 1 Happening pro Musica Nova, Kunsthalle Bremen, 1974, zkráceno.



L A M O N T E Y O U N G

o b s a h

úryvky z interview richarda kostelanetse s la monte youngem z roku 1966	3
přednáška z roku 1960	23
kompozice z roku 1960	36
stručná biografie	49
poznámka	50

úryvky z interview
richarda kostelanetza
la monte younga
z roku 1966

Kostelanetz: Kterou zkušenost z vašeho dětství považujete za nejdůležitější?

Young: První zvuk, který si pamatuji - byl to zvuk větru procházejícího štěrbinami dřevěné boudy. Ten zvuk ve mně pronikavě vždy vzbuzoval povádnou hrůzu, byl krásný a záhadný; protože jsem ho nedokázal spatřit a nevěděl jsem, co to je, vyptával jsem se na něj celé hodiny své matky.

Kostelanetz: Vzpomínáte si na ten zvuk ještě dnes?

Young: Ano, velmi živě.

Kostelanetz: Co významného jste prožil na střední škole?

Young: Nejlepší tam byl malý intelektuální kroužek, jehož jsem byl členem spolu s umělci, básníky, filozofy a dalšími hudebníky. Byl tam také Gordo, hoch, který tehdy vedl gangy v Toonerville; brál také na trombon a získal cenu, měl za sebou zájezd s orchestrem Pereze Prada. Jednou si ke mně přišel nacvičit Charlie Parkerovu Donnu Lee v tempo furioso a od té doby jsme se často scházeli kvůli jazzu. V prvním nebo druhém ročníku jsem začal soukromě studovat saxofon u Williama Greena na konzervatoři v Los Angeles. On je opravdu saxofonista saxofonistů a dal mě technice konečný ráz. Měl jsem rád také harmonii. Ale nevyhovovaly mi sociální poměry na škole. Zdálo se mi to tam trochu dětinské.

Kostelanetz: Dělal byste raději něco jiného?

Young: Neustále bych hrál a byl s lidmi, které jsem měl rád. Nemám rád, když mě někdo komanduje. Když jsem byl vybrán, abych zahrál na saxofon při maturitě, musel jsem si ostříhat bradku a kotlety.

Kostelanetz: Kde jste studoval potom?

Young: Začal jsem v Los Angeles City College, kde jsem poznal Leonarda Steina, pianistu a teoretika, který byl Schönbergovým asistentem. Později jsem u Steina soukromně studoval kontrapunkt a kompozici. Potom jsem pokračoval na UCLA, kde na mě měl největší vliv dr. Robert Stevenson. Studoval jsem u něho baroko, kontrapunkt 16. stol. a také harmonii. Lukas Foss mi dal odvalu, abych v té době promluvil o své práci na četných skladatelských sympozii.

Kostelanetz: Nejranější práce v seznamu vaší skladeb má datum 1955. Byl jste tehdy již výkonný skladatel?

Young: Ano. S jazzem jsem ovšem začal již na střední škole.

Kostelanetz: Profesionálně?

Young: Profesionálně v té míře, pokud jsem mohl hrát to, co mě v hudbě zajímalo. Nenahrával jsem, ale vždy jsem

se zúčastňoval těch nejzajímavějších sessions v klubech. Když jsem dostal nějaké zaměstnání v tančírně, přizval jsem své nejlepší přátele Billy Higginse, Dona Cherryho, Dennise Budimira a Tigera Echolse. Málokdy jsem dostal nabídku znovu, protože jsme celou noc hráli jazz. Billy a já jsme měli skupinu ve Studio One, jak se to jmenovalo dole v L. A.

Kostelanetz: Ještě se zajímáte o jazz?

Young: Pouze ho poslouchám a diskutuji o něm.

Kostelanetz: Měl jste původně ctižádost něco v jazzu dokázat?

Young: Ano, na střední škole. Práce v oblasti jazzu jsem však přerušil pro zájem o vážnější kompozice. Dostal jsem se do tak odlehle polohy, že to oceňovalo jen několik málo lidí. Většina mi vytýkala, že mému stylu schází pořádný swing; užíval jsem totiž rytmických konfigurací, které nebyly v souladu s tradičně chápáným rytmem; mátl bubeníka. Jazz je určitá forma a mě zajímaly jiné.

Kostelanetz: Vadilo vám věčné opakování, které hrozí i nejlepšímu jazzu?

Young: Ne, to ne. Opakování mě velice zajímá; sám proto rád styl Johna Coltrana a indickou hudbu. Myslím, že opakování znamená kontrolu.

X X X

Kostelanetz: A co následovalo po jazzu?

Young: Během studií u Leonarda Steina na City College mne zcela zaujalo dílo Antona Weberna. Podnes - ze všech, kdo mne ovlivnili - je pro mne příkladem jasnosti, která pro mne má velkou hodnotu.

Kostelanetz: Jaká je to jasnost? Myslíte jeho nekompromisi přenost v užití a rozvinutí seriálních principů?

Young: Jasnost ve všech dimenzích jeho díla nemá v západní hudbě obdoby. Schönberg používal seriální techniku mnohem naivněji - bez přisnosti k hudebnímu výsledku - než je použita v díle Webernově. Schönberg téma a obsah odděluje od seriální techniky, Webern je velmi přísne přiřazuje tématickému a motivickému materiálu. Ze Schönbergových skladeb mám nejraději Pět kusů pro orchestr, opus 16, a z nich mne zvláště zajímá druhý a třetí Proměňující se akord - Letní ráno u jezera - Barvy. Je to skladba značně statická s mimořádně citlivými a jemnými změnami. Rozvíjí se postupně jako fata morgána, motivy mizí a znovu se objevují nad opakující se bzučícím tkanivem, jedním z nejnádhernejších zvuků orchestru. Letní ráno u jezera mne zajímá proto, že obsahuje zastavení místo vyvrcholení. Myslím, že většina západní hudby od třináctého století je vedena principem vyvrcholení a směrovosti, zatímco od chrámového zpěvu přes varhanní hudbu se jako

prvku skladby používalo statičnosti ještě v poněkud větší míře než jí používají některé východní hudební systémy. V Letním ránu u jezera, jak jsem již řekl, je užito stání, ačkoliv ho v jiných Schönbergových dílech nenalézáme. Zato u Weberna bylo stání velmi důležité, protože nebylo vedeno jenom technikou řad, ale proto, že Webern našel techniku opakování výšek tónů v téže oktávovém umístění v rámci daného úseku věty. To znamená, že kdykoliv se v určité části věty objeví C, A nebo E_b , mají totéž oktávové umístění. Při poslechu celého úseku věty pak sledujeme tento princip malého počtu nenucených akordů, které se opakuji v celém úseku.

Kostelanetz: Vás zajímala spíše statická dimenze než seriální jazyk?

Young: Zajímalo mě obojí, seriální techniku můžeme dokonce definovat jako konstatní variaci a také jako stání, protože používá tutéž formu v celé skladbě.

Kostelanetz: Jak může být řada statickým elementem, když je uspořádána s takovými proměnami?

Young: Máme zde tutéž informaci opakovanou v přísně permutovaných transpozicích a formách znovu a znovu, jako se ve třináctém století používaly v cantus firmus. Technika variace tématu závisí jak na statickém opakování, tak i na variacích.

Kostelanetz: Ovšem, téma nebo informace skladby je řada, která vyplňuje notový zápis; ale jakmile se s řadou zachází, slyšíme ji stále jinak.

Young: Stále jinak" se však vztahuje k "prvotní" formě řady; každá její permutace je jednoduše aspektem základního tvaru řady, která obsahuje všechny své permutace. Schönberg založil techniku řad na přesvědčení, že "stále jinak" může být jednotící strukturou kompozice.

Kostelanetz: Chcete tedy říci, že pokud řada vyplňuje a určuje každý aspekt seriální skladby, řádá si důsledně jako obsah určitou statickou kvalitu.

Young: Měl bych také zdůraznit, že jsem měl blízko k dvanáctitónové technice, protože můj učitel harmonie na střední škole studoval u Schönberga. Od roku 1956 jsem asi tři roky rád komponoval seriální technikou. Ale v letech 1957-58 jsem našel důvody k překročení dvanáctitónového systému. Spatřil jsem totiž, že to v žádném případě není poslední slovo, pokud jde o strukturu kompozice. Existuje mnoho forem, které mohou přijmout struktury a mnoho struktur, které mohou přijmout formu - tolik forem je možných v umění. Ve svém Oktetu pro dechy (1957) jsem začal v rámci seriálního stylu používat velmi dlouhé tóny. Ve střední části byly tóny protažené asi na tři nebo čtyři minuty, kdy se nic jiného neudálo kromě občasných dlouhých tónů překrývajících se v čase, byly tam i minutové pauzy, několik úderů a potom nastoupil jiný dlouhý tón nebo akord. Tuto techniku jsem vytréboval a zdokonalil ve Triu pro smyčce (1958), kde tóny měly dlouhé trvání a velký důraz byl kladen na harmonii

k vyloučení všeho, co mělo jakoukoliv podobnost s tím, co se vůbec považuje za melodii. Permutace seriální techniky obsahují pouze možnosti uspořádávání řad. Taková uspořádávání se týkají řad nebo melodie, kdežto stále větší důraz kladený v mém díle na souběžné tóny, neboli na harmonii poukazuje k možnosti uspořádávání základních hodnot jednak vzhledem k tomu, kolik tónů je spolu, a vzhledem ke vztahům mezi tóny.

Kostelanetz: Posloucháte ještě seriální hudbu?

Young: Jen příležitostně. Když jsem tímto stylem pracoval, poslouchal jsem skladbu více než stokrát; nic jiného jsem pak neměl v hlavě. Teď poslouchám seriální hudbu jen tehdy, když mi ji nějaký skladatel donese nebo pošle. Jinak od té doby, co jsem objevil jiné principy uspořádání, které se mi zdají být zajímavější a případnější, pracuji téměř pořád na své vlastní hudbě.

Kostelanetz: Čím jsou tyto principy zajímavější?

Young: Další tóny usměrňují sluchovou analýzu harmonie; nosné vztahy v nich zní hned Krásněji, harmoničtěji a korektněji než jejich iracionálně vyrovnané temperované aproximace. (Pozn. překl.: Youngův výklad speciální problematiky je obsažen v nepřekládané části interview.)

Kostelanetz: Proč jste se od seriální skladby odvrátil?

Young: Na sklonku padesátých let jsem měl často příležitost poslouchat klasickou indickou a japonskou hudbu Gagaku, jednak díky vynikajícímu etnomusikálnímu oddělení na UCLA, která má vlastní Gagaku exguz orchestr

a japonské instruktory, a jednak díky slavné nahrávce Ali Akbar Khanových a Chatur Lalových rág Sind Bhairavi a Piloo, které vlastně uvedly nejdelší dostupnou mistrovskou nahrávku indické hudby. Doslova jsem letěl do obchodu s deskami, když jsem to v rádiu poprvé uslyšel. Také jsem poslouchal nahrávky prostých církevních zpěvů a varhan a během studií na Berkeley jsem směl navštěvovat blízký dominikánský klášter, kde jsem poslouchal církevní zpěv mnichů. Byla to nádherná zkušenost. Tyto příklady modální hudby a zvláště systémy harmonických tónů, jak si je vyžaduje nepřetržitý bzukot indické hudby a vydržené serie souzvuků ve s h o v Gagaku na mne zapůsobily hlouběji než všechno ostatní, co jsem kdy slyšel. V současné evropské hudbě po Webernovi na mne největší dojem udělal Karlheinz Stockhausen. V létě 1959 jsem dorazil do Darmstadtu, abych se zúčastnil jeho semináře, na Festivalu nové hudby. Na cestě tam jsem v N. Y. potkal Richarda Maxfielda a poslechl si jeho novou elektronickou hudbu z magnetofonového pásu. Líbilo se mi to natolik, že jsem o rok později vstoupil do jeho třídy elektronické hudby na New School for Social Research.

Na darmstadtském semináři se Stockhausen věnoval své práci v oblasti zvuku a dílu Johna Cagea. Na Festivalu jsem poprvé slyšel přednášet Johna Cagea a zúčastnil se veřejné nahrávky Davida Tudora, provedení Koncertu pro klavír a orchestr ve velmi působivém zvukovém systému. Po této řadě osvěžujících zkušeností,

setkání se skladateli, poslechu nových děl, jsem se vrátil na Berkeley, inspirován k dalšímu výzkumu myšlenky držených tónů, které jsem uplatnil ve svém Triu pro smyčce. Uvědomil jsem si jasně význam tohoto díla jako syntézy zvláštních východních a západních hudebních systémů a tím i své nové východiště. Nakonec jsem z těchto setkání s hudbou získal tolik, že jsem začal chápat seriální techniku pouze jako jednu z mnoha možných metod použitelných v hudební kompozici.

Kostelanetz: Proč jste z myšlenek Johna Cage netěžil již dříve?

Young: Tehdy na Západním pobřeží nebyl žádný Cage, vyjma na deskách. Denis Johnson si možná jednou přehrál Sonáty a Intermezza pro preparevaný klavír a Terry Jennings měl nahrávky Smyčcového kvarteta, kterou jsme poslouchali rovněž, ale musel jsem jet do Evropy, abych Cagea skutečně objevil. Když jsem se vrátil do Berkeley a začal hrát Cage, každý ho tam venkonce ještě považoval za šarlatána. Do programu jsem ho musel probíjet.

Kostelanetz: Co jste sledoval ve svých dílech druhého roku v Berkeley? V kompozici z roku 1960, napsané po setkání s Cagem?

Young: Cestou k Mount Tamalpais, největší hoře v Marin County, jsem začal přemýšlet o motýlovi. Motýl sám je velmi krásný. Byl jsem ještě mladý, takže jsem mohl něco zvolit tak poetického beze strachu, který

bych měl dnes, že totiž bude motýl zaslápnut. Dnes bych použil něco pevnějšího než je motýl nebo oheň - něco, co nemůže tak snadno pomínout. Motýl je však konec konců jenom motýl. Nezáleží, kolik toho napíše o tom, že motýl vydává zvuk - že je potenciálně kompozicí - kdo chce může říci: 'Dobře, je toale jen motýl.'

Kostelanetz: Když jste přinesl na koncert džbán motýlů a pustil je, slo vám o zvuk, který vydává motýl?

Young: Ano. Důležité stále bylo, aby člověk poslechl to, na co se obvykle jen dívá, nebo dívat se na věci, které obvykle jen poslouchá. V piecu s ohněm mi slo výhradně o zvuky, ačkoli je pro mne oheň jedním z významných vizuálních obrazů. Velmi mne fascinují podoby ohně podobně jako podoby větru. Během celého svého berkeleyovského období jsem s lidmi stále mluvil o ohni a větru. A také o zvuku telefonních sloupů, rád jsem citoval Debussyho slova:

Poslouchejte slova nikoho,
poslouchejte jen zvuk větru a vln v moři.
Jedním z mých největších dogm je právě Debussy.

Kostelanetz: Co jste dělal v té době?

Young: Některé z dalších důležitých děl počítaly s obecností. Vyrostly z provedení Vision (1959), kterou jsem napsal bezprostředně po svém návratu z Darmstadtu, a pod vlivem aleatorické hudby. Třináct minut jsem rozvrhl pro jedenáct zvuků, z nichž nejdelší trval čtyři minuty. Při prvním provedení se obecenstvo chovalo - na takové úrovni - proto tak vyspěle,

protože jsem během provedení prostě zhasl světla a lidé byli zaujati kouzelnými zvuky, které přicházely z neznámých prostor. V tomto období mi obecenstvo zastupovalo sociální situaci.

Kostelanetz: Byly zvuky ve Vision co do výšky a amplitudy konstantní?

Young: Ne. Ale struktury a metody provedení byly někdy stálé. Zvuky byly komplexní a proměnlivé. Např. zvuk, který jsme nazvali Stádo slonů vytvářely dva nebo tři fagoty velmi rychlou hrou řady tónů až do falsetu. Ve zvláštních případech to mohlo trvat několik minut, ale i méně. Tyto zvuky předcházely divokým zvukům - přirozeným, abstraktním zvukům, zajímavým kombinacím materiálů jako kov na skle, kov na kovu. S těmito zvuky jsem později - v letech 1959-60 - pracoval velmi intenzivně, tehdy, když jsme s Terryem Rileym komponovali pro Ann Halprinovou. Terry a já jsme počali vytvářet neuvěřitelné zvuky: dlouhé a velmi živé, do kterých jsme opravdu vstupili, protože vyplňovaly celý prostor studia. Pracovali jsme s iracionálními barvami tónů.

x x x

Young: ...V jednom z dalších pieců byla oznámena délka díla a obecenstvu bylo řečeno, že světla budou po celou dobu kompozice zhasnuta - to bylo vše. Spousta lidí

roztrhala své programy a další bloučeli jinak. Každý si myslel, že jsem s tím vším v kompozici počítal, ale tak to nebylo.

Kostelanetz: Tento piece mlčení se velmi podobá Cageově kompozici ~~zkrátka~~ 4'33".

Young: Obě díla bývají uváděna do souvislosti, avšak u Cage je klasická sestava, v níž člověk sedí u piana a obrací stránky - prochází větami klasické formy. V mém píseu jsem pouze oznámil blok času, který může trvat jakkoliv dlouho. V původním rukopisu jsem napsal: Až budou světila znovu rozsvícena, hlasatel může říci přítomným, že jejich aktivity tvořily skladbu. To vůbec není nutné a sám jsem piece v této podobě nikdy neuskutečnil.

x x x

Kostelanetz: Některé z vašich prvních prací v New Yorku byly více méně divadelní události, jako např. počítání fazelevých lusků.

Young: Udělal jsem to při svém prvním provedení Toshi Ichyinagiho Mudai Number One, během řady koncertů u Yoko Ono, které jsem řídil. Dostal jsem partituru, která byla později publikována v mé "Anthology". Je to abstraktní vzor - několik kaligrafických úderů štětcem na bílém poli - který vzbuzuje dojem pultuctu podob. Je to zcela řídké, velmi lehké - několik kapek

tuše ve stylu Johna Cage nebo spíše ve stylu abstraktních kaligrafií Zenu. Postal jsem to bez jakýchkoliv pokynů. Hudci znamená "bez názvu". Uvažoval jsem o piece až do začátku koncertu a napřisel jsem na nic vhodného. Konečně, když jsem cestou na koncert míjel stánek se zeleninou, rozhodl jsem se koupit fazolové lusky za třicet centů. Potom jsem je spočítal. Většina lidí, kteří o tom mluví, zapomíná zdůraznit, že jsem počítání měřil na stopkách, abych zjistil, jak dlouho mi to trvalo.

Kostelanetz: Jak dlouho to trvalo?

Young: Nepamatuji se.

Kostelanetz: Zapsal jste si to?

Young: Ani to nevím jistě.

Kostelanetz: K čemu bylo dobré to měření času?

Young: Časování mě zajímalo.

Kostelanetz: Byla to "hudba"?

Young: Myslím, že ano. Byla k tomu partitura a trvalo to určitý čas, což je element hudby. Jistě, lusky vytahované z pytlíka občas zašuštily. Lidé seděli a poslouchali a já jsem dělal piece. Podle definic mých raných piece z roku 1960 bych řekl, že to určitě byla hudba.

Kostelanetz: Hudba je tedy cokoli, co vydává zvuk. Je něco, co není "hudba"?

Young: Pravděpodobně existují velmi tiché věci, které nevydávají žádný zvuk. "Hudba" by tedy mohla být definována jako vše, co člověk poslouchá.

Kostelanetz: Co se dělo v piece, kde jste spálil housle?

definitivním. Mohl by se také zvolit bod. Avšak čára je zajímavá, protože probíhá, existuje v čase. Čára je možností existujícího času. V grafech a partiturách člověk označuje čas jako jednu dimenzi. Nicméně skutečné kreslení čáry je časové, a přesto zahrnuje singulární událost - "Kreslí rovnou čáru a následuj ji."

V roce 1961 mne začal a víc a víc zajímat myšlenka singulární události a rychle jsem se rozhodl ukončit celou svou produkci roku 1961 tímto způsobem. Moje kniha LY 1961 publikovaná Fluxem obsahuje záznam kompozice 1961 č. 1 (1. ledna), "Kreslí rovnou čáru a následuj ji", Kompozici 1961 č. 2 (14. ledna), "Kreslí rovnou čáru a následuj ji"; Kompozici 1961 č. 3 (27. ledna), "Kreslí rovnou čáru a následuj ji".

Kostelanetz: Dělal jste na všech večerech tentýž piece?

Young: No, dělal jsem toto. 6. ledna 1961 jsem si určil koncepci. Vzal jsem roční průměr počtu svých piece, které jsem v daném časovém období provedl, a rozmístil tento počet stejnoměrně po roce 1961, s jedinou kompozicí v prvním dnu roku a s jednou posledního dne. Jeden piece vyšel na každých třináct dní a tento večer jsem prostě vypsál data.

Kostelanetz: Vypisoval jste piecey z roku 1960 pokaždé?

Young: To byla Kompozice 1960 č. 10, která byla neustále přepisována. Historicky je důležité, že jsem všechny provedl v březnu, dlouho před tím, než mnohé z nich byly napsány, podle jejich dat složení. Myslím, že

to bylo zajímavé.

Kostelanetz: Jak jste ji provedl?

Young: Může být provedena mnoha způsoby. Tehdy jsem používal stylu avislych čar. Vyměřil jsem si je a potom táhl krídou po podlaze.

Kostelanetz: Když jste performoval, oznamoval jste každý piece - abyste jeden od druhého oddělil?

Young: Ne, rozdával jsem programy, v nich byl uveden každý piece a bylo na obecenstvu, aby sledovalo ten, který jsem prováděl.

Kostelanetz: Vymazal jste čáru poté, co jste ji dokreslil?

Young: Ne, vždycky jsem kreslil přes ní a pokaždé to nutně vyšlo jinak. Technika, kterou jsem tehdy používal, nebyla dobrá.

Kostelanetz: Určil jste přesné trvání na počátku piece?

Young: Ne.

Kostelanetz: Jak jste tedy rozhodoval o ukončení díla?

Young: Dílo skončilo, když jsem dokreslil poslední čáru, což byla Kompozice 1961 č. 29 (31. prosince).

Kostelanetz: Jak dlouho jste kreslil každou čáru?

Young: Jistě několik minut - nepamatuji se přesně, ale celá performance trvala několik hodin.

Kostelanetz: Nebylo hlediště prázdné, když jste se svým asistentem performovali sami pro sebe?

Young: To je možné. Lidé přicházeli, odcházeli a znovu se vraceli.

Kostelanetz: Byl to podle vás úspěšný piece?

Young: Velice se mi líbil, protože jsem rád u jednotlivých událostí.

Kostelanetz: Snažíte se soustředit na jednotlivou věc pod vlivem východní filosofie?

Young: Jde jak o vliv tak o paralelu, protože v době, kdy jsem tuto věc začal dělat, poznával jsem různé koncepce mysticismu. Zajímám se o taoismus od chvíle, kdy jsem se s ním seznámil, což bylo asi v téže době, kdy jsem si začínal uvědomovat své zkušenosti. Haiku jsem například začal číst už na střední škole.

x x x

Kostelanetz: K jaké divadelní tradici, pokud vůbec k nějaké, se znáte?

Young: Ažkoliv moje současná práce s Divadlem Věčné Hudby utváří svou vlastní tradici, stejně jako tomu by o v mé dřívější práci v Divadle jednotlivé události, je vhodné připomenout některé typy divadla, o kterých jsem se během let dozvěděl: Divadlo jako rituál, Divadlo jako obřad, Divadlo jako vytržení, Gagaku, Bugaku, Čínská opera, Klasický indický tanec, Totální vědomí, Cageovo, které všechno, co se děje, chápe divadelně. Účast publika, Dada, Futurismus, Surrealismus, Totální divadlo, Divadlo jako prostředí. Zajímavé je, že Divadlo věčné hudby a Divadlo jednotlivé události, která jako by se ubírala odlišným směrem, se obě vztahují k týmž divadelním tradicím. Např. "Želva, její sny a cesty" a moje skladby z roku 1961 mají tyž

vztah k divadlu jako rituálu.

Kostelanetz: Pracujete rád v divadle?

Young: Ano, ale byl bych raději, kdyby Dreamhouses nebo Sternal Theatres měly trvalé místo, které by nám dovolilo vystupovat na jednom místě delší čas. Neustálé stěhování narušuje plynulost práce a znemožňuje plně uskutečnit jejich možnosti a nedovoluje stát se organismem s vlastním životem a tradicí.

Kostelanetz: Ta poznámka o životě a tradici se týká právě tak našeho obecenstva. Proč jste zvolil titul "Želva, její sny a cesty"?

Young: Želva je želvou už dvě stě milionů let, což je o sto devadesát devět milionů více než jsou lidé lidmi! Odkažuji vás na pěknou knihu o želvách od J. Churcha, kterou mám rád nejen proto, že o želvách pojednává s láskou a přesností, ale také proto, že každá řádka každé kapitoly začíná přesně pod vyobrazením. Zatímco ostatní tvorové se během let mění, želvy zůstávají v podstatě stejné. O to mi jde, zajímám se o dlouhé trvání. Poutá mne stasis a věci, které zůstávají tytéž, třebaže se v detailech mění.

Kostelanetz: Rozvíjíte snad želví estetiku pro lidské umění?

Young: Moje vlastní přirozené tendence mne vedou tímto směrem. Dílo je pozoruhodně proměnlivé, protože změna je nevyhnutelný faktor života. Nezáleží, jak přesný se snažíte být, nezáleží, kolikrát se snažíte nakreslit přesně stejnou čáru, vždycky bude všechno různé. To je jeden z podstatných rysů mého díla.

Kostelanetz: Jaký druh času Želva vytváří?

Young: Svůj vlastní čas, který je určen a měřen tóny, jež držíme.

Kostelanetz: Mohl by někdo pokládat Želvu za nudný piece?

Young: Někdo určitě. Podle mne musí být obecnostu ponechána volnost v tom, kdy přijde a kdy odejde. Nerad lidi omezují, ale zajímá mne organizace a přesnost - do nesmalé míry řízení situací.

přednáška z roku 1960

(Tato přednáška byla poprvé přednesena ve třídě současné hudby v Taneční dílně Anny Halprinové v létě roku 1960, Kontfield, Kalifornie. Text přednášky je rozdělen do oddílů, z nichž každý byl původně jednou nebo několika stránkami sešitými dohromady.

Kterékoli číslo může být předneseno v libovolném pořadí. Pořadí a výběr jsou náhodné; výběr zavádí nové vztahy mezi částmi a z toho plynou i nové významy. Tři oddíly byly původně otištěny v KULCHOR 10, Summer 1963.)

Mojí kompozicí č. 9 z roku 1960 tvoří rovná čára nakreslená na papíru. Je bez instrukcí určena k provedení. J. McLow četl jednou v méa bytě několik svých básní. Před odchodem mi chtěl napsat, jak se dostanu k němu domů, abych ho mohl navštívit. Náhodou vzal do ruky Kompozici č. 9 z roku 1960 a zeptal se: "Mohu to napsat sea?". Odpověděl jsem: "Ne, počkej, to je piece. Na to nepiš." "Jaký piece," řekl, "to je jenom čára".

Když Dennis Johnson připravoval v Los Angeles Avalanche č. 1, poslal mi dopis s popisem koncertu. Posledním piecem programu měla být jeho kompozice Hluk. Účinkující (doufal, že jich bude alespoň 40) jsou už před zahájením piecu rozsazeni mezi posluchači. Kompozice se provádí ve tmě. Účinkující mají vyluzovat různé zvuky. Jsou to sólové zvuky, zvuky vydávané skupinkami i celým souborem. Některé zvuky jsou výkřiky, tleskání, pištění, hovor, šeptání, dupání, šoupání nohama a různé kombinace. Většina sólových zvuků jsou zvuky jedinečné a nelze je snadno popsat. V piecu trvají některé zvuky dvě až tři minuty a jsou mezi nimi často dlouhé pauzy. Diváci by samozřejmě neměli vědět, že účinkující jsou mezi nimi. Jak jsem se už zmínil, tímto piecem program končil. Dennis napsal: "Až tleskací piece (tenkrát ho nenasýval Hluk) skončí (a tím i koncert), lidé zůstávají ve tmě a tichu dál, nebo alespoň tak dlouho, než se rozhodnou k odchodu, ke kterému je nevybíděně rozsvícením světel ani jiným signálem.

Provedení *Avalanche* č. 1 byla silná a opravdu nová situace. Hluk byl nádherný. Když skončil, vyplížili jsme se z auditoria, abychom mohli sledovat, zda posluchači vůbec odejdou. Jedna z několika čitelných vět na programech umístěných u dveří byla napsána napříč celou stránku a zněla "Koncert je tři hodiny dlouhý Koncert je tři hodiny dlouhý Koncert je tř". Zvuky jsme přestali vydávat asi o půl hodiny dříve. Čekali jsme. Několik posledních posluchačů konečně odešlo. Posléze nás navštívili dva rozrušení kritici od novin a ptali se, jestli chceme ke koncertu něco dodat dříve, než nás v pondělním vydání "ukřižují". Rozhlédl jsem se a vytáhl z kapsy papír. Byly to instrukce pro Hluk. Řekl jsem? Ano, rád bych něco poznamenal. Přečetl jsem: "Šoupej nohama 260 krát" "To je všechno," ptali se. Odpověděl jsem: "Ano". Odesli. Potom se někdo ptal: "Jste částí Zenu?" Dennis odpověděl: "Ne, Zen je částí nás."

Jednou večer Diane ^{1/} řekla: "Motýlí piece by snad měl začít až do auditoria vletí motýl".

Často slyším říkat, že na uměleckém díle není nejdůležitější to, aby bylo nové, ale aby bylo dobré. Když definujeme jako dobré to, co máme rádi, což je jediná defi-

^{1/} Básnička Diane Wakoski.

nice dobrého, kterou uznávám, když se mluví o umění, snažená říkat, že se zajímáme o to, co je dobré, že se budeme navždy zajímat o tytéž věci (to je o ty, které již máme rádi). Nezajímá me to, co je dobré; zabývám se novým - i když je možné, že to bude zlé.

Podle Diane mi manažer posledních koncertů na Univerzitě nedovolil provést Kompozici č. 5 z roku 1960 na třetím koncertu současné hudby, který jsme pořádali proto, protože se domníval, že tato kompozice není hudba. Kompozice č. 5 z roku 1960 je piece, ve kterém jeden nebo libovolný počet motýlů je vypuštěn v sále. Ptal jsem se jí, zda si myslí, že by motýlí piece byl hudbou méně než Kompozice č. 2 z roku 1960, která spočívá v pouhém zapálení ohně před posluchači. Odpověděla: "Ano, protože v ohňovém piecu jsou alespoň některé zvuky". Řekl jsem, že motýl vydává zvuky nejenom křídly, ale i činností celého organismu, takže motýlí piece je hudbou stejně jako ohňový. Řekla, že člověk by měl být schopen ty zvuky vnímat. S tímto běžným postojem člověka, že všechno na světě by mělo existovat pro něho, já nesouhlasím, odpovídal jsem, a ani se mi nezdá nutné, aby někdo nebo něco slyšelo zvuky. Stačí, když samy pro sebe existují. Při psaní přednášky jsem k této historce dodal: "Jestliže je pro vás tento postoj nepochopitelný, vysvětlete si také, že by zvuky měly mít schopnost slyšet lidi?"

Když jsem poslal Kompozice č. 2-5 z roku 1960 svým přátelům, dostal jsem od nich různé kritické poznámky, které se týkaly toho, která kompozice se jim líbila a která ne. Téměř každý z nich však odepsal, že se mu líbí č. 5 která sestává z vypuštění jednoho nebo několika motýlů v sále. Diane souhlasila, že je to piece velice pávabný a že je skoro nemožné, aby se někomu nelíbil. Doufal jsem rozhodně, že provedu buď Kompozici č. 2 z r. 1960, kterou tvoří zapálení ohně před posluchači, anebo Kompozici č. 5 z r. 1960, motýlí piece, v příštím programu. Když se blížil další psaná polední koncert na universitě v Berkeley, řekl jsem příteli, který znal manažera koncertů, že bych rád předvedl buď Kompozici č. 2 anebo č. 5. Druhý den mi přítel volal, že manažer oba piecey odmítá. To mne šokovalo. Chápal jsem starosti s ohněm v sále. Ale co je špatného na motýlovi? Kompozice č. 2 a č. 5 byly zakázány a místo nich jsem provedl Kompozici č. 4 z roku 1960.

V dopise, který Diane obdržela někdy potom od Suzanne, jež byla na návštěvě v New Yorku, Suzanne na konci psala: "V parku jsem dnes viděla naprosto zděšeného chlapce, který prechal před malým žlutým motýlem."

Když jsme Dennis Johnson a já bydleli u Richarda Maxfielda v New Yorku, hovořili jsme o významu náhodnosti nebo neurčitosti komponování... Shodli jsme se v tom, že skladatel vždy musí vybírat jedním nebo druhým způsobem. Přínejmenším se musí rozhodnout, které náhody by mohl přijmout nebo co by ve své kompozici přenechal neurčitosti. Ně-

jakou dobu po našem odjezdu z New Yorku mne Dennis navštívil. Přinesl mi exemplář své nové kompozice Druhý troj, kterou jsme se chystali provést v programu současné hudby na univerzitě v Berkeley spolu s Cageovými Imaginárními krajinami pro dvanáct rozhlasů (které Dennis řídil) Maxfieldovu Kašleovou hudbu a mou Vision. Krátce potom, co přišel do mého bytu v Berkeley, se Dennis zmínil, že přemýšlel o tom, co jsme probírali v New Yorku a že přišel na piece, který byl úplně neurčitý a nepotřeboval skladatele. Zeptal jsem se: Jaký? Utrhl kus papíru a něco na něj napsal. Stálo tam: POSLOUCHEJ.

Po dokončení piece Kompozice č. 2-5 z roku 1960 jsme poslali po exempláři několika svým přátelům. Po několika týdnech mi odepsal Tony Conrad z Dánska, že je velice potěšen ohlasy hudbou, že si vždy myslel, že zvuky ohně jsou velmi půvabné a že dokonce jednou sám uvažoval o uplatnění zvuků ohně ve vlastní kompozici, ačkoli tenkrát nebyl schopen napsat něco jako je moje Kompozice č. 2. Psal však, že nerozumí Kompozici 1960 č. 5. Odepsal jsem: "Není to báječné, jestliže někdo naslouchá něčemu, na co se obvykle pouze dívá?"

Každé slovo, které řeknu, přispívá ke lži umění.

Je často nutné, aby člověk byl schopen se zeptat: "Kdo je John Cage?"

Před prvním koncertem současné hudby, který jsem řídil na Kalifornské univerzitě v Berkeley jsem se zeptal Dennise Johnsona, zda by nenapsal něco o své kompozici Druhý stroj, která byla na programu. Měl jsem totiž v úmyslu přednést ke každému piecu komentář. Dennis napsal: "Zkruť třikrát jehlu. Jestli se zlomí, netrap se. Podvádění je v pořádku, pokud je pohodlné. Nevím, kolik je možností, a podívej se, jestli si děláš starosti. Partitury jsou oheň a nepromokavost. Hraj buď na stěnu nebo na hramu, jestliže se unavíš, a nechtěj ode mne vědět něco, když pálím staré partitury. Může se hrát pod vodou." A nakonec napsal své jméno : Dennis Johnson.

Loni, když jsem byl příležitostně v Los Angeles, mělo se nás několik v bytě mé babičky a poslouchali jsme elektronickou hudbu Richarda Maxfielda. Zrovna mi ji poslal z New Yorku. Babička se zeptala Dennise Johnsona: "Ty jete napsal vy?". míníc Maxfieldovu skladbu Sine Music. Dennis odpověděl: "Mnohokrát."

Když Karheinz Stockhausen přednášel na univerzitě v Berkeley, mluvil o jednom díle, které realizoval v televizi. Řekl, že se snaží vdechnout novému mediu, tedy televiznímu přístroji, formu skladby. V tom okamžiku řekl jeden z posluchačů sousedovi: "Ale já myslel, že se předpokládá, že je hudba pro lidi."

Jedním z mých oblíbených básníků je Po Chu-i. Žil v letech 772-846. Tuto básně přeložil Ching Ti:

Lyra

Pokládám lyru na křivý stůl
 Sedím zahálčivě, plný jen citů
 Proč bych se trápil hraním?
 Přijde vánok a udeří do strun

Když bych si dokázal vzpomenout, co nám říkal Terry Jennings o tom pavoukovi, který byl nalezen v Antarktidě. Bylo to při Terryho newyorském pobytu. Při obědě jsem se ho ptal na druhy živočichů a rostlin žijících v Antarktidě. Řekl, že vědci objevili pavouka, který je většinu roku zamrzlý. Myslí, že řekl "asi jedenáct měsíců v roce". Potom, když přijde teplejší počasí, pavouk roztaje a začne žít - asi na měsíc. Také řekl, že pavouk tak možná žije proto, aby dosáhl vysokého věku. Asi řekl: "Možná sta nebo stošedesáti let".

Když jsem požádal Dianne, aby zapsala Dennisův výrok o tom, že napsal Maxfieldovu skladbu Sine Music několikrát, Dennis řekl: "K čemu? Hodláš uspořádat další koncert?"

Anarchie.

Potíž s většinou hudby minulosti spočívá v tom, že se

Člověk snažil, aby se zvuky chovaly podle toho, jak chce on. Pokud se opravdu chceme něco o zvucích dovědět, mělo bychom jim podle mého názoru dovolit, aby byly zvuky, místo abychom se je pokoušeli přinutit dělat to, co patří k lidskému životu. Jestliže se budeme snažit zotročit některé zvuky a jestliže je přinutíme, aby poslouchaly naši vůli, budou bez užitku. Nic se od nich nedovíme anebo jen málo, protože jenom budou odrážet naše vlastní myšlenky. Jestliže však ke zvukům přistoupíme jako k takovým a pokusíme se z nich zakusit to, čím jsou - tj. odlišný způsob existence - pak budeme s to se od nich naučit něčemu novému. Když jsme se před léty já a Terry Riley poprvé setkali s Ann Halprinovou, pracovali jsme s ní často na improvizacích. Bylo to velmi příjemné. Tyto večery napomáhaly objevovat zvuky. Objevili jsme to, co jsme nikdy předtím neslyšeli. Spolu s novými zvuky jsme také objevili způsoby jejich vytváření a také jsme znovu vzali v úvahu zvuky, kterým jsme dříve nikdy nenaslouchali tak napjatě. Někdy jsme vyvolali zvuky, které trvaly déle než hodinu. Když byl zvuk hlasitý, nemohly se naše uši po několik hodin přiblížit normálnímu slyšení; když se můj sluch pomalu upravil, byla to téměř právě tak nová zkušenost, jako když jsem předtím začal zvuk slyšet. Tyto zkušenosti mi hodně daly a snad i pomohly objasnit větu, kterou často říkám - že bych se chtěl dostat dovnitř zvuku. Když jsou zvuky velmi dlouhé, jako byly zvuky u Ann Halprinové, lze se do nich dostávat snáze. Někdy když jsem vytvářel dlouhý zvuk, věděl jsem si náhle, že nepřístupuji k tanečnickům a prostoru sluchem, že nesly-

ším zvuky z jejich umístění v prostoru, ale že k tanečníkům přistupují zvukem. Začal jsem více pocítovat části a pohyby zvuku, začal jsem vidět, jak každý zvuk má svůj vlastní svět a že se tento svět našemu podobá jen tím, že ho zakoušíme tělem, tj. v našich vlastních hranicích. Uviděl jsem, že zvuky a všechny ostatní věci ve světě jsou právě tak důležité jako lidské bytosti a že pokud se jim uměli sami vydat, tj. zvukům a jiným věcem, mohli bychom se těšit z možnosti něco nového se dovědět. Tím, že se věcem vydáme, když do nich do určité míry vstupujeme, můžeme zakusit jiný svět. To nelze snadno vysvětlit, ale snadno to lze zakusit. Pokud ovšem někdo není vydat část sebe zvuku, tj. namířit sebe ke zvuku, když naopak trvá na přístupu k němu v lidském měřítku, pak zakusí málo nového, nalezne jenom to, co již zná jako určené v mezích, v nichž přistupuje ke zkušenosti. Kdo se však zčásti zvuku vydá a přistoupí ke zvuku jako ke zvuku, když vstoupí do světa zvuku, nemusí se jeho zkušenost zastavit zde, ale může pokračovat dál a jediné meze jsou tu ty, které si to které individuum stanoví samo. Když vstupujeme do světa zvuku, je nový. Když se chystáme svět zvuku opustit, už se nevracíme do světa, který jsme před tím opustili. Shledáváme však, že když zvuky přestanou znít, nebo když svět zvuků opustíme naprosto, že svět do kterého vstupujeme není starý svět, který jsme již opustili, nýbrž že je to svět jiný. Je to částečně tím, že zakoušíme to, čím byl starý svět s přídatnými součástmi světa zvuku. Snad se nemýlím, když teď řeknu, že když jednou vstoupíte do nového světa zvuku, nebo jiného světa, nikdy ho skutečně neopustíte. Části

dřívějšího světa, které neseme s sebou, však ani v nejmenším nemohou zabránit vstupu do nového světa. Když zvážíme novou kombinaci starých součástí, které jsou něčím novým, vidíme, že tyto části z předchozího světa mohou zdraznit nové částice, i když nové kombinace nemusí být v žádném případě jádrem nového světa.

Když jsem říkal Richardu Brautiganovi, že se rád dostávám do zvuků, řekl, že nerozumí, co tím myslím, protože když slyší zvuk, nemá vizuální představu a že podle něho xi nutno mít nějaký tvar, když se mluví o vstupu do tónu. Pak se zeptal: Je to jako být sám? "Ano," odpověděl jsem.

Hovořival jsem o novém jídle. Jednou Terry Riley řekl: "Jo, nakonec se vzbouří i kuchaři. Půjdem do stánku s hamburgery a objednáme si něco k jídlu. Za chvíli nám kuchař přinese sál. Nato jeden z nás řekne: "Co? To je vše?" A kuchař odpoví: "O co jde? Nemáte rádi statické jídlo?"

Ve své přednášce Neurčitost se John Cage zmiňuje o koncertu, při němž jeden ze skladatelů napsal do programu, že cítí ve světě příliš mnoho utrpení. Po koncertě řekl John Cage skladateli, že se mu jeho hudba velmi líbila, ale že nesohlasí s jeho názorem o utrpení ve světě. Skladatel řekl: "Co? Myelíte, že je ho málo?" Cage odpověděl, že se domnívá, že je ho tak akorát. Později, v jednom ze svých

dopisů, mi Dennis Johnson napsal "Myslíš, že je ve světě příliš mnoho zla? John Cage myslí, že je to tak skrot. Myslíš, že je příliš mnoho světa ve Zlu." Později jsem si vzpomněl, že Richard Huelsenbeck přispěl k tomuto výroku svou obměnou. V jedné ze svých dada přednášek v Berlíně prohlásil, že válka nebyla dosti krvavá.

Když jsem v létě bydlel v San Franciscu, napsal mi v jednom dopisu Terry Jennings: "Viděl jsi někdy nějaké obrazy Antarktidy? Já jsem viděl knihu s barevnými obrázky moře, ledu, hor a útesů. Takovou barvu vody a ledu jsem dosud nespatřil. V Antarktidě mohli badatelé (v některých místech nad skrytými puklinami) slyšet praskání ledu po celou dobu pobytu pod svými stany; zvuky za dne byly hlasitější a v noci měkčí."

Jednou jsem zkusil spoustu hořčice na syrové řepě. Líbilo se mi to víc než jakýkoli Beethoven, kterého jsem kdy slyšel.

kompozice z roku 1960

K o m p o z i c e č . 2

Zažehni před obecnstvem oheň. Používej nejraději dřeva, ale pro zapálení nebo kvůli kouři můžeš volit i jinou hořlavinu. Oheň může být libovolně mohutný, neměl by však připomínat určité předměty jako třeba plamen svíčky nebo zapalovače. Může být zhasnuto. Ten, kdo oheň zapálil, může u něho zůstat sedět a po celou kompozici ho pozorovat; aby mohlo obecnstvo hledět na oheň, neměl by volit místo mezi ohněm a obecnstvem.

Kompozice může trvat libovolně dlouho.

Pokud se představení vysílí, lze mikrofon umístit těsně u ohně.

5. 5. 1960

Kompozice č. 3

Oznam obecenstvu začátek a konec piecu v případě, že jeho trvání je ohraničeno; piece může trvat jakkoliv dlouho. Potom oznam, že po celou dobu trvání kompozice si každý může dělat, co chce.

14. 5. 1960

Kompozice č. 4

Oznam obecnstvu, že po dobu trvání kompozice (může být libovolně dlouhá) bude zhasnuto; řekni, kdy kompozice začne a kdy skončí.

Zhasni všechna světla na ohlášenou dobu.

Když se znovu rozsvítí, lze ohlásit, což ovšem není nezbytné, že kompozice byla tvořena chováním obecnstva.

3. 6. 1960

Kompozice č. 5

Vypust' jednoho nebo více motýlů do prostoru, kde se koná představení.

Když kompozice skončí, zajisti, aby motýl mohl odletět.

Délka kompozice se může řídit časem, který máme k dispozici, může trvat neomezeně dlouho; okna a dveře se mohou otevřít před vypuštěním motýla. Kompozice končí, když motýl uletí.

8. 6. 1960

P i a n o P i e c e p r o T e r r y R i l e y e

č . 1

Příště piano ke zdi, opři ho o zeď plochou stranou.
Ve strkání proti zdi pokračuj, tlač, jak jen můžeš. Jest-
liže piano projde zdí, strkej dál bez ohledu na nové pře-
kážky a vytrvej, ať už se piano zastaví o překážku anebo
zůstane v pohybu. Piece skončí, až nebudeš pro vyčerpání
mít už sílu na strkání.

2,10 v noci 8. 11. 1960

K o m p o z i c e č . 6

Libovolný počet účinkujících sedí na jevišti, pozoruje a poslouchá obecenstvo podobně jako jindy poslouchá a hledí na účinkující obecenstvo. Provádí-li se kompozice v posluchárně, měli by účinkující sedět v řadách na židlích nebo v lavicích. Provádí-li se však kompozice v baru, měli by účinkující na jevišti sedět u stolu a popíjet jako popíjí obecenstvo.

Poblíže jeviště může být plakát:

KOMPOZICE Č. 6 1960

od

La Monte Younga

vatupné...

Pro ty, kteří se chtějí připojit k účinkujícím a pozorovat obecenstvo, se prodávají vatupenky u schodiště na jevišti.

Představení může být jakkoli dlouhé.

2. 7. 1960

Piano Piece pro Davida Tudora
č. 1

Na jevišti přines balík sena a vědro vody jako jídlo
a pití pro piano. Účinkující potom může piano nakrmit
nebo je nechat, aby se nasýtilo samo. V prvním případě
piece skončí nakrmením piano. V druhém případě poté, kdy
se piano najedlo anebo se rozhodlo nejíst.

říjen 1960

Piano Piece pro Davida Tudora
č. 2

Otevři neslyšně víko klaviatury. Udělejte to tolikrát,
kolikrát máš chuť. Dílo skončí buď když se to povede
anebo se rozhodneš toho nechat. není nutné obecenstvu
něco vysvětlovat. Prostě dělej to, co děláš, a když
piece skončí, oznam to obvyklým způsobem.

říjen 1960

Piano Piece pro Davida Tudora
č. 3

Většina z nich
byly velmi staré kobyly

14. 11. 1960

Kompozice č. 10

(Bobu Morrisovi)

Kreslí a následuj rovnou čáru

Říjen 1960

K o m p o z i c e č l 1 3

(Richardu Huelsenbeckovi)

Učinkujicí by měl připravit libovolnou kompozici a pak
ji provést tak dobře, jak umí.

9. 11. 1960

Kompozice 3. 15

(Richardu Huelsenbeckovi)

Tento piece je malý vodní vír uprostřed oceánu.

9,05 dopoledne, 25. 11. 1960

s t r u č n á b i o g r a f i e

La Monte Young se narodil roku 1935 v Bern, stát Idaho, kde žil do svých čtyř let. Školu navštěvoval v Los Angeles. Studoval na John Marshall High School, Los Angeles State College, University of California v Los Angeles, kde promoval v oboru hudby a získal titul Bachelor of Arts v roce 1958. Skladbu studoval u Leonarda Steina; v roce 1959 navštěvuje Stockhausenův seminář v Darmstadtu, poté studuje v Berkeley. 1960 studuje u Richarda Maxfielda elektronickou hudbu.

p o z n á m k a

Úryvky z interview jsou přeloženy z knihy Richarda Kostelanetze

The Theatre of Mixed Means, New York 1968

Přednáška z roku 1960 je přeložena z The Tulane Drama Review, Vol. 10, No. 2, 1965, s. 72-83. Zkráceno.

Kompozice z roku 1960 jsou přeloženy z An Anthology, New York, 1963, nestrákováno. Způsob datování je přijet z originálu. Z technických důvodů vynechána skladba č. 7, která má notový zápis. Je popsána v interview s Richardem Kostelanetzem.

Frontispice, fotografie převzata z knihy Richarda Kostelanetze.

ŽIADOSŤ O DEVÍZOVÝ PRÍSLUB DOLÁROV *) na dní

na súkromnú cestu do nesocialistických štátov

.....
Priezvisko (strojom alebo paličkovým písmom)

.....
Meno

.....
Dátum narodenia Stav

.....
Trvalé bydlisko žiadateľa:

.....
(presná adresa vč. PSČ)

.....
Organizácia (zamestnávateľ, škola a pod.) a jeho adresa:

.....
(neskrátený názov)

.....
Pracovná funkcia žiadateľa (záradenie) v organizácii:

.....
Krajina, pre ktorú sa príslub požaduje:

.....
Dĺžka pobytu v zahraničí dní. Približný dátum odchodu (mesiac)

.....
Rok poslednej uskutočnenej súkromnej cesty do nesocialistických štátov: **

.....
počet dní pobytu:, krajina:

.....
účel cesty:

.....
Účel terajšej cesty:

.....
Spolucestujúce deti do 15 rokov:

..... nar.

..... nar.

..... nar.

Poučenie k žiadosti je uvedené na rube.

*) Požadovanú sumu vypíšte číslicami!

**) Neuvádzajte uskutočnené cesty do Juhoslávie

Po obdržaní príslubu požiadajte ihneď príslušné oddelenie pasov o viz a vydanie vycest. doložky bez ohľadu na dátum vycestovania.

Cena 20 hal.

Vyplní banka:

.....
Dev. príslub č. na US \$

.....
Platný do

.....
Dátum

.....
Pečiatka a podpisy

.....
banky:

VYHLÁSENIE ŽIADATEĽA

Vyhlasujem, že ide o súkromnú (nie služobnú, príp. poloslužobnú) cestu, a že údaje v žiadosti o devízový príslub sú pravdivé. Zároveň beriem na vedomie, že dodatočne zistené nepravdivé údaje v tejto žiadosti budú dôvodom na zrušenie devízového príslubu a odmietnutie predaja devízových prostriedkov bankou a že z tohoto titulu nemám žiadny nárok na úhradu nákladov, ktoré so zamýšľanou cestou vznikli. V prípade, že sa moja cesta z akýchkoľvek dôvodov neuskutoční, som si vedomý povinnosti okamžite vrátiť devízový príslub tej organizačnej jednotke banky, ktorá ho vydala. Zároveň vyhlasujem, že nie som vlastníkom devízového účtu vedeného v niektorej čs. devízovej banke v cudzej mene.

Dátum:

.....
vlastnoručný podpis žiadateľa

S cestou do zahraničia súhlasíme a odporúčame kladné vybavenie žiadosti.

.....
Pečiatka a podpis vedúceho alebo ním zmocneného
zástupcu organizácie (zamestnávateľa, školy, NV)

POUČENIE K ŽIADOSTI O DEVÍZOVÝ PRÍSLUB

Žiadosť s prípisom podľa predtlaču riadne vyplnenú strojom alebo paličkovým písmom so súhlasom a doporučením organizácie (zamestnávateľa, školy, NV) zašle žiadateľ poštou, príp. osobne odovzdá pobočke ŠBČS príslušnej podľa miesta trvalého bydliska najneskôr v termíne vyhlásením prostredníctvom ČSTK v tlači, rozhlase, príp. v televízii. Každý žiadateľ starší ako 15 rokov podáva vlastnú žiadosť. Ak dieťa do 15 rokov cestuje samostatne, prehlásenie na druhej strane žiadosti podpisujú rodičia alebo zákonný zástupca dieťaťa. Žiadosti členov rodiny sa zasielajú spoločne. Manželia, pokiaľ nebyvajú v spoločnej domácnosti, môžu podať žiadosť spoločne v pobočke ŠBČS príslušnej podľa miesta trvalého bydliska jedného z manželov. U dôchodcov sa na žiadostiach vyžaduje súhlas a doporučenie NV príslušného podľa miesta trvalého bydliska. U poslednej uskutočnenej súkr. cesty je treba uviesť účel cesty, napr. turistika, liečebná, príp. návštevná cesta a pod. s poznámkou „individuálne“, príp. „s cestovnou kanceláriou Čedok, Tatratur, ROH“, a pod. Žiadatelia, ktorí nesocialistické štáty dosiaľ súkromne nenavštívili, uvedú v žiadosti miesto týchto údajov text „dosiaľ do NŠ súkromne necestoval“. Žiadosť, na ktorej chýbajú údaje rozhodujúce pre jej posúdenie, nezaradí komisia pri príslubovom konaní do výberu. Na riadku „účel terajšej cesty“ sa uvádza napr. turistika, liečebná, príp. návštevná cesta a pod. (Ak nestačí miesto na vpísanie účelu cesty, vypíše sa účel cesty na zvlášťnej prílohe k žiadosti). Pobočka ŠBČS vyrozumie žiadateľa len o kladnom vybavení žiadosti a to zaslaním vydaného devízového príslubu. Informácie podávajú len pobočky ŠBČS, u ktorých bola žiadosť o devízový príslub podaná. Devízové prostriedky možno nakúpiť v dobe platnosti devízového príslubu pri predložení platných cestovných dokladov (cestovný pas, vycestovacia doložka, vízum, colné a devízové vyhlásenie vybavené kolkom v stanovenej výške) v ktorejkoľvek pobočke ČBČS, ČSOB a ŽB a ich vývoz je možný do troch mesiacov odo dňa potvrdenia predaja zmenárenským miestom na colnom a devízovom vyhlásení. Dobu platnosti devízového príslubu môže v odôvodnených prípadoch predĺžiť len ten organizačný útvar ŠBČS, ktorý príslub vydal. O predĺžení je treba požiadať pred skončením platnosti devízového príslubu. Devízový príslub, ktorý nebol realizovaný v dobe jeho platnosti, prepadá.