



Jindřich Chalupecký

NA HRANICÍCH UMĚNÍ

Několik příběhů

PROSTOR 1990
edice arkýř

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

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

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

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

2 *Umělecké dílo :*

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

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

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

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

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

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



Příběh Milana Knížáka

1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

mi a většinou jistě se pohoršujícími.

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

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

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

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

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

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

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

3

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

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

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

a

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

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

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

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

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

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

Téhož roku 1968 pozve Milana Knížáka organizá-

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

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

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

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

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

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

Jeho věci jsou

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jeho akce se stávají stále bezpředmětnější.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1	0	-3
a	-7/9	1000063,157
77	/+/	-∞

a pokračuje:

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

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

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

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

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

(12. XI. 1979)

Příběh Petra Štembery a Jana Mlčocha

1

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

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

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

(135)

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

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

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

Praha 31. 1. 1972

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

tak dále

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

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

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

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

3

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Podzim 1984)

Doslov

1

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

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

Jindřich Chalupecký

NA HRANICÍCH UMĚNÍ

Vychází jako společná publikace nakladatelství Prostor a nakladatelství Arkýř. Edičně připravil Karel Jadrný. Původně vyšlo v roce 1987 v edici Arkýř v Mnichově.

Distribuce PROSTOR, soukromé nakladatelství a vydavatelství v Praze 1, U Prašné brány 3, PSČ 116 29, jako svou 7. publikaci. Obálku navrhl a graficky upravil Pavel Hrach. Vytiskly Tiskařské závody Kladno, státní podnik.

Stran 200, 84-007-90,

cena Kčs 34,-

