

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Disertační práce

Mgr. Eva Kulová

Náhoda jako animátor nezávislého českého umění 60. let 20. století
Coincidence as the animator of the independent Czech art of the 1960s

Vedoucí práce:
Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

Praha 2019

„Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Praze dne

Mgr. Eva Kulová

Abstrakt

Náhoda jako animátor nezávislého českého umění 60. let 20. století

V současnosti dospíváme k tomu, že se na náhodu díváme jako na fenomén. Náhoda sice vysvětlitelná není, přesto je třeba ji chápat. Může být důležitým programovým principem všehomíra, kdy je možné náhodou navodit životu i věcem jiný směr, jistě však je součástí každého našeho tvořivého a důmyslného usilování. Tak si náhodu pěstujeme a v umění dokonce často přivoláváme i s jistou záměrností. Samozřejmě, že dějiny umění znají řadu příkladů, kdy náhoda posloužila umělci k oživení obrazotvornosti a posílení schopnosti improvizace. Spolupráce s náhodou, její aktivizace, jedno zda vědomá či nevědomá, představovaly odjakživa jeden z nejdůležitějších momentů mnohého tvůrčího snažení. Je zajímavé pozorovat, jak se role náhody a její působení v umění stejně jako v lidském životě střídavě ztrácí a zpětně vynořuje, stále jakoby v závislosti poměřování sil jednatelů a stávajícího Jsoucna. Je vzrušující sledovat její složitý pohyb v širokém poli možných významů a pochopení, jakoby někde mezi Svobodou, Nutností, Osudem, Štěstěnou, Vyšší silou, či snad Prozřetelností, zkoumat složitost těchto a jiných vztahů, proměny jejího vnímání v běhu dějin. Pro naše zájmy nabízí výrazné myšlenkové zázemí představa „přirozeného světa“ a nutnosti návratu „přirozené zkušenosti“, kterou se v uvolněné atmosféře doby šedesátých let dvacátého století veřejnosti opět připomněl fenomenolog Jan Patočka. Vedle toho a dalších možností interpretace náhody se blíže zaměříme také na její současnou artikulaci v rámci teorie serendipity, originálně traktující poměr náhody a intence, imaginace a rozumu, spontánnosti a řízenosti. Náhoda ve své neurčitosti je hlavní optikou našeho pohledu na výtvarné umění dané dekády v jeho širokém výrazovém spektru: přes informální projevy, specifickou asambláž až k nekonstruktivním proudům a konceptuálním projevům. To zároveň umožňuje větší tematický oblouk v pojetí náhody: od existenciální „události“ a vnímání reality jako koincidence dění, pudovosti a transpersonální zkušenosti, přes téma pátrání po dosud skrytých analogiích, provokaci momentů nenadálých setkání a uvádění skutečnosti do nečekaných souvislostí, až po přitažlivou ambivalenci náhody a nutnosti, deterministického chaosu a řádu, anebo téma přesahu, který náhoda už ze své podstaty nabízí a které je vlastní každému integrativnímu způsobu uvažování. Takto se k bližšímu a jinak postavenému prozkoumání nabízí tvorba v podstatě všech, kteří svým individuálním

přístupem, spojeným s důrazem na procesualnost, prožitkovost, materiálovou a mediální
prostupnost, sledováním mechanismu chaosu a jeho identifikace s řádem, principem hry,
experimentátorstvím a prověřováním prostupnosti hranic, výrazně ovlivnili tvářnost české
výtvarné scény šedesátých let dvacátého století.

Klíčová slova: náhoda – neurčitost – serendipita – struktura – událost – řád – chaos –
otevřenost – záměrnost- nezáměrnost – možnost – improvizace – kairos – nepředvídatelnost

Abstract

Coincidence as the animator of the independent Czech art of the 1960s

We are currently progressing to viewing coincidence as a phenomenon. While coincidence cannot be explained, it needs to be understood. It may be an important program principle of the universe, where coincidence may give life and matters a different direction, and it is undoubtedly part of all of our creative and resourceful efforts. Therefore, we treasure coincidence and in art, we even intentionally call for it frequently. Naturally, the history of art gives us many examples, where coincidence helped an artist to revive their imagination and strengthened their ability to improvise. Dealing with coincidence and activating coincidence intentionally or unintentionally have always been one of the most tantalising moments of many creative endeavours. It is interesting to observe how the role of coincidence and its impact in art, as well as in a human life intermittently diminishes only to resurface again as if in connection with measuring the powers of the acting individual and the current being. It is exciting to follow the complex movement of coincidence in the wide field of potential meanings and understanding, somewhere between Freedom, Necessity, Fate, Fortune, Higher Power or perhaps Providence, and examine the complexity of these and other relations and shifts in its perception throughout the history. For our purposes, the notion of the “natural world” and the necessity of the “natural experience” returning, which was reiterated to the public by the phenomenologist Jan Patočka in the eased atmosphere of the 1960s, provides crucial food for thought. While examining this and additional options for interpreting coincidence, we will also focus more closely on its current articulation within the serendipity theory, which originally traces the ratio between coincidence and intention, imagination and reason, spontaneity and regulation. Coincidence with its vagueness is our lens for viewing the visual arts of the chosen decade in their wider spectrum of expression: through informal expression and specificity of assemblage to neo-constructivist directions and conceptual expression. At the same time, this allows us to apply a greater span in the conception of coincidence: from an existential “event” and perception of reality as coincidental development, instinctiveness and transpersonal experience, through the topic of searching for thus far hidden analogies, provoking moments of unexpected encounters and putting reality into unusual context, to the attractive ambivalence of coincidence and necessity, determinist

chaos and order, or the topic of overlap, which is offered by the very nature coincidence and which is inherent for every integrative way of thinking. This perspective offers the creation of essentially all artists who made a significant impact on the Czech visual arts of the 1960s with their individual approach connected with an emphasis on processuality, experience, material and medial permeability, observance of the mechanism of chaos and its identification with order, principle of play, experimenter's approach and verification of permeability of boundaries for closer and differently structured examination.

Key words: coincidence – ambiguity – serendipity – structure – event – order – chaos – openness – intentionality – unintentionality – possibility – improvisation – kairos – unpredictability

Náhoda je fenomén. Kdoví jaký je její původ. Ve slovníku čteme, že náhoda je sběh okolností, přicházejících bez vzájemné souvislosti, z nepředvídaných příčin jako nečekaná událost. Jinde se říká, že náhoda může pozměnit vše. Jelikož je člověk obdarován vědomím, citem a rozumem, tak nějak se bez náhody neobejde. Patří k životu a velmi patřičně se usídlila i v umění, jež člověka povyšuje.

OBSAH

ÚVOD / 10

NAHODILE STRUČNÁ HISTORIE POJMU NÁHODA / 12

Neurčitost pojmu / 12

Možnosti interpretace / 16

Casus / 16

Fors / 20

Fortuna / 25

Alea 29

Serendipita, náhoda a tvůrčí proces / 35

Definice / 36

Sortes Walpolianae / 37

Předpoklady / 42

Manifestace / 48

Heuristika tvůrčího procesu / 54

PŘIROZENOST JAKO VÝCHODISKO / 58

(zamyšlení nad aktuálností a inspirativností koncepce přirozeného světa Jana Patočky)

SITUACE: ŠEDESÁTÁ LÉTA / 68

Panorama dění / 68

Projevy a demonstrace náhody v českém umění 60. let 20. století / 80

Projevy / 82

Akcidentální forma / 82

Medkova skrytá náhoda / 84

Kotík: událost, náhoda a řád / 88

Dubuffetova „zvláštní“ náhoda / 93

Boudníkův prožitek náhody / 97

Heterogenost / 101

Veselého „podivné“ objekty / 104

Arbitrární fragmentace Bedřicha Dlouhého / 107

Jírovy strojky / 110

Demonstrace / 113

Otevřené dílo / 113

Kratinův herní princip / 114

Sýkorova „cybernetic serendipity“ / 117

Kolářovy experimenty / 119

Milan Grygar a jeho smysl pro možnost / 124

Demartini a jeho náhodné konstelace / 127

ZÁVĚR / 30

Použitá literatura / 131

Úvod

Náhoda má mnoho podob. Rychlost jejích proměn ji činí nepolapitelnou a pokusy o její definování stárnou zpravidla dříve, než je vůbec vyslovíme. Otázky si tak musíme klást stále nové a nezapomínat přitom ani na ty staré. Lze náhodu ztotožnit s nečekaností? Nebo je to spíše nepředvídatelnost? Riziko budoucnosti? Příčina, kterou neznáme? Něco, co nevidíme? Je náhoda svobodná, anebo podléhá zákonům? Je výsledkem nepostižitelné variability vnějších okolností, anebo snad projevem nějaké „vyšší“ intervence? Možné odpovědi můžeme hledat kdekoli a jakkoli. V mýtech, víře, filosofii, umění i vědě. A ptát se musíme, neboť náš zájem o náhodu je také naším zájmem o svět, který nemůžeme přestat poznávat, ačkoli víme, že nikdy nepřestane být proměnlivý a nepředvídatelný.

V Aristotelově pojetí rozumnosti (*frónésis*) je náhoda výzvou, která neúnavně provokuje lidskou iniciativu. (Aubenque)¹ Je kategorií cizosti, novou zkušeností, již registrujeme ve formě odchylek, zneklidnění, narušení toho, co dosud známe. Výjimečné proti stále stejnému. Něco, co překračuje a zároveň rozšiřuje možnosti našeho vnímání a vyzývá k naší účasti ve světě, který není jen neosobní říší příčin a procesů. Neboť: je-li člověk součástí světa, je s ním také ve vztahu, přičemž kvalita tohoto vztahu závisí právě na poznání určovaného mírou naší citlivosti, pozornosti a pohotovosti.

Modernost Aristotelova pojetí náhody je především v jejím etickém rozměru. (Nussbaumová)² Tvrdí-li, že „náhoda [se] musí nutně vztahovat k oblasti lidského jednání“, ³ nepoukazuje pouze na jev, ale především na přístup k němu. Náhoda není u Aristotela ztotožňována s nezáměrností, absencí lidského konání, nevědomými procesy, pasivitou či neúčastným čekáním na zásah „zvnějšku“. Vnímá ji jako součást našeho aktivního reagování na svět kolem, podmínku vědomého procesu našeho jednání, jehož míra a správnost se formuje dlouhodobým procesem příprav a vymezování zásad. Teprve až je naše připravenost dostatečná a naše dispozice (*hexis*), stav či rozpoložení jsou správné, teprve tehdy jsme také schopni si náhody nejen všimnout, ale také s ní způsobile zacházet.

Možná až v tomto kontextu pochopíme lépe smysl Aristotelových slov, která v Etice Níkomachově vkládá do úst Agathónovi, jenž prohlašuje: „Umění má rádo náhodu a náhoda

¹ Pierre AUBENQUE: *Rozumnost podle Aristotela*, Oikoymenh, Praha, 2002, 83.

² Martha Craven NUSSBAUMOVÁ: „O náhodě a etice“ (správnost jednání), in: *Křehkost dobra*, Oikoymenh, Praha 2003, 611-614.

³ ARISTOTELÉS: Kniha druhá: „Principy přírodních věd“, in: *Fyzika*, Rezek, Praha 1996, 44-68.

má ráda umění.“⁴ Argument, který by bylo snadné interpretovat způsobem, že umění rozkvétá pouze v atmosféře náhody, bez pravidel a jakéhokoli omezení svobod. Takto jednoznačně průzračný Aristotelův postoj k náhodě a roli, již sehrává v procesu tvorby, samozřejmě není. Opřít se přitom můžeme o pozoruhodnou interpretaci Aristotela, kterou v šedesátých letech dvacátého století představil francouzský filosof Pierre Aubenque a kterou lze dnes posouvat dál, směrem k hermeneutické otázce, paradoxu - jak hledat něco, o čem nic nevíme? Je také náhoda tímto „něco“? Podle Aubenquova výkladu Aristotela zřejmě ano. Rozhodně je něčím, na co jen intelekt spojovaný obvykle s vědou nedosáhne. Je zřejmě momentem, kdy věda předává pomyslnou štafetu poznání umění, které lépe poskytuje prostor pro hru, neurčitost, nedokonalost, možnost „být jinak“. Náš zájem se bude navíc soustředit na náhodu ponoukající k tvořivosti a živosti. Proto i jako určité předznamenání všeho následujícího opět Aristoteles: „Umění se vždy týká vznikání, provozovat umění znamená zkoumat způsob, jak přivést k bytí jednu z těch věcí, jež mohou být i nebýt.“⁵

⁴ ARISTOTELÉS: *Etika Nikomachova*, kniha VI, kap.4, Rezek, Praha 1996, 153.

⁵ Citováno podle: AUBENQUE (pozn. 1) 80.

Nahodile stručná historie pojmu náhoda

„Stručně řečeno: o každém pojmu platí, že má vždy *dějiny*, třebaže jsou klikaté a třebaže podle potřeby procházejí jinými problémy a různými rovinami.“
Gillez Deleuze / Félix Guattari⁶

Neurčitost pojmu

Pokoušet se o rozluštění pojmu náhoda a snažit se pochopit povahu reality, jež se za ním skrývá, je jako opakovaně vstupovat do Borgesovy nekonečné knihovny, v níž „skoro všechny knihy nemají formu a jsou chaotické“ a kde „člověk se musí prokousat hromadou nesmyslných skřeků, slovního harampádí a nesouvislých žvástů, aby se dostal k jedné rozumné řádce nebo přímému poznatku.“⁷

Přesto, jak poznamenal francouzský historik Lucien Febvre: „Zabývat se historií slova není nikdy zbytečnou námahou“.⁸ I když nemůže být nikdy úplná, pokaždé je cestou poučení, které neprobíhá pouze způsobem metodického pátrání, ale i náhodných sond zároveň, vedených napříč materiálem, který se ve své nepřehlednosti a nepřehlednosti zrovna nabízí. Postupovat se však musí obezřetně. Zvlášť jsou-li slova něco jako „mentální nářadí“, u něhož obzvlášť záleží, jak se s ním zachází. Přinášet totiž mohou osvětlení stejně jako oslepení, být nejen nástrojem a orgánem smyslu, ale také jeho překážkou.

Jak tedy postupovat a vyhnout se osudu vysílených „hledáčů“, kteří stále doufají, že v labyrintu knihovny naleznou objasnění všech záhad? Snad nejlépe si hned na začátku přiznat, jak málo o všem víme a že někam nejvýš nahlédnout neumíme. Vzdejme se tedy iluze úplnosti a místo troufalého pokusu o přehledně uspořádanou historii náhody, již bychom velice problematicky a nejspíš také marně skládali z umrtvující sumy poznatků odlišných úrovní, se pokusme alespoň o její zachycení v tom, co je pro ni zřejmě nejcharakterističtější kvalitou, kterou je – neurčitost. Neohraničenost ve smyslu prostupnosti. Nejistota, jíž se připomíná, že vše může být vždy i jinak.

⁶ Gillez DELEUZE / Félix GUATTARI: *Co je filosofie?*, Oikoymenth, Praha 2001, 21.

⁷ Jorge Luis BORGES: *Fikce, Alef, spisy I.*, Argo, Praha 2009, 80.

⁸ Lucien FEBVRE: *Civilisation: „Évolution d'un mot et d'un groupe d'idée“*, in: *Civilisation: le mot et l'idée. Première semaine internationale de synthèse*, Paris 1930, 1.

„Náhoda nás přivede často dál než moudrost,“⁹ prohlásil v osmnáctém století francouzský osvícenec La Mettrie, zastánce radostné, na myšlenku štěstí orientované koncepce lidského života. Slavný výrok, jímž bychom dost možná mohli naše další uvažování o náhodě zaštitit, a snad jí dokonce ospravedlnit i náš další postup „paběrkování“, nahodilého sběračství na nedozírném poli vědomostí. Proto a také s ohledem na labilitu tématu volíme cestu poznání spíš „intuitivní“, snad vstřícnější k věčně unikavé povaze náhody, jako i ke všemu, co v naší představě světa - a ta nikdy není „hotová“ - stále nemá své určené místo. To možná zcela v testovském duchu: „pouze libovolná řešení nám dovolují klást základy, ať jde o cokoli“¹⁰.

Podle básníka Paula Valéryho patří náhoda k tomu druhu pojmů jako třeba láska nebo čas, tj. k takovým, k jejichž úplnému poznání vždy „něco“ chybí. I když přítomná, zůstává nepolapitelná jako „jiná slova nebo útržky vět [které] ještě nenašly uplatnění, avšak chtějí se prosadit a vznášejí se ve vzduchu“.¹¹ Je Jankélévitchovým *je-ne-sais-quoi* (*nevím co*), které se vynořuje jako trvalá výčitka rozumu, špatné svědomí a potlačená pochybnost bystrých myslí,¹² jež hatí každou definici, navzdory ideálu vědy (Pascalem zpochybněným) definovat všechny výrazy a dokázat všechny světy.

Náhoda je slovo, jež prokmitává proudem běžné řeči s takřka ledabylou lehkostí. Jeho skutečná tíha jako by se dostavovala teprve až s okamžikem zastavení. Ve chvíli, kdy se od nás očekává jeho vyložení, vysvětlení, pochopení. Tehdy znejistíme, neboť jak vysvětlit „něco“, o čem ani nejsme zcela přesvědčeni, zda existuje? A na druhou stranu: lze vůbec upírat existenci tomu, pro co máme slovo, jemuž v našem jazyce rozumíme, a tudíž snad i víme, co míníme, když jej používáme?

Potíž se slovy jako náhoda, nebo třeba čas (s náhodou spřízněný) je - navzdory mínění, že člověk jako mluvící bytost uchopuje svou představu světa jazykem - že coby pojmy abstraktní si je lze jen velice těžce představit, byť jejich obecný význam známe sebelépe, na což názorně upozornil už britský empirik George Berkeley, když se pozastavil nad pojmem „člověk“ s tím, že to není muž ani žena, běloch ani černoch, ale (jak víme z definice) živočich rozumný, a takovouto nepohlavní nestvůru si přece nikdo nedovede představit. Podle Berkeleyho tak existuje pouze konkrétní představa. Tedy konkrétní člověk, čas, místo. Začneme-li se ptát po podstatě abstraktního pojmu, neuspějeme. Ten totiž svůj význam

⁹ Julien Offray de LA METTRIE: *Epikurův systém*, Academia, Praha 1966, 26.

¹⁰ Paul VALÉRY: *Pan Teste*, Dokořán, Praha 2008, 8.

¹¹ Paul VALÉRY: *Literární rozmanitosti*, Odeon Praha 1990, 241.

¹² Vladimír JANKÉLÉVITCH: *La manière et l'occasion I.*, Seuil, Paris 1980, 11.

neustále mění, a to podle situace, použití v řeči a soudech.¹³

Přesto se může i tato rozkolísanost smyslu abstraktních pojmů, jimiž je moderní jazyk protkán jako „nevědomým pletivem mrtvých či zkamenělých metafor“, podle britského filosofa a básníka Owena Barfielda „sladit“, hledáme-li původní motivaci vzniku slova, s cílem odhalit jeho vnitřní formu. Dopátrat se pak můžeme toho, co ve své knize *Básnická řeč* (1928) popsal následovně:

„Sledujeme-li významy velké většiny slov – nebo prvků, z nichž jsou složena – tam, kam až nás může etymologie dovést, hned si uvědomíme, že obrovská část z nich, pokud ne všechna, odkazují ve svých ranějších fázích k jedné ze dvou věcí – buď k pevnému, smyslovému předmětu, nebo k nějaké lidské či obecněji živočišné činnosti.“¹⁴

Tento praktický základ, vazbu na lidské konání, které je v případě náhody nejčastěji spojováno s házením, či vrháním kostkou či jiným předmětem, by patrně odhalil filologický rozbor většiny jazyků, přičemž náhoda by se při něm nemusela ukázat pouze jako hráčský výraz; k němu totiž odkazuje až pozdější, teprve ve středověku - tedy nikoli z latinských kořenů (*contingens, fortuito, accidens, casus*)¹⁵ ale z arabského pojmenování hry v kostky (*az-zahr*) - přes španělštinu (*azar*) odvozená francouzská varianta *le hasard*, jejíž počestěnou podobu známe jako *hazard*, jinak také risk, riziko, či riskování, kdy vše je možné a pomyslným hodem zároveň i vše rozhodnuté. Tedy náhoda jako nezávislý organizátor hry i života a už podle Platona dokonce snad i stvrzovatel spravedlnosti společenského řádu, zrozeného jedině z aktu náhodné volby – losování, v *Ústavě* popsaného na příkladu duší, jež seřazeny v řadě čekají na udělení svých pozemských kvalit, které si na vlastní zodpovědnost, z losů mezi ně náhodně rozhozených, vybírají samy.¹⁶

Dvojakost náhody ludického typu, již v jazyce většinou a leckdy i s osudovým podtextem zastupuje dvojice slov „štěstí“ a „neštěstí“, je přesto pouze jednou z možných orientací slova, kterému jako by se opakovaně nedařilo zapadnout do věčně lákavé představy jednoznačnosti světa coby záruky pohodlí a bezpečí. Naopak: stále znovu a možná i

¹³ Srov. Petr GLOMBÍČEK / James HILL (ed.): *George Berkeley. Průvodce jeho filosofií*, Filosofia, Praha 2009.

¹⁴ Owen BARFIELD: *Básnická řeč*, Malvern, Praha 2015, 62.

¹⁵ *Contingens*: nahodilý, odvozeno od „tango“: zasahuji, dotýkám se, s důrazem na slučovací „con“, odtud i jeden z možných významů pojmu „kontingence“: společný dotyk; *fortuito*: náhodně, s nejasnou vazbou na *fors*: síla, osud; *accidens*: odvozeno od *accidere*: připadnout, nečekaná, nechtěná událost, co se přihází člověku, u Aristotela označení pro nepodstatnou, nahodilou vlastnost; *casus*: nahodilá událost, případ, odvozeno od *cadere*: padat. Blíže k etymologii pojmu náhoda Jaromír BARTOŠ: *Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení*, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1965, 24-30.

¹⁶ PLATON: *Ústava*, Oikoymenh, Praha 2014, 396.

naléhavěji před námi vyvstává diverzita pojmu, zde jako zdroj trvalého neklidu, který podněcuje pozornost, udržuje živost myšlení. Na místě proto není dokazovat, ale spíš jen naznačovat smysl slova, který se nepřestává utvářet, neboť s náhodou se vždy pohybujeme v prostoru možnosti, kde logika bipolárního myšlení je odsunuta, nebo rovnou popřena, jak navrhuje také Umberto Eco v rámci svého konceptu otevřenosti, zahrnujícího jak pojem náhoda, nebo proměnlivost, tak i neurčitost, již nově deklaruje jako kategorii poznání:

„V současném kulturním kontextu, kde dvouhodnotová logika (klasické buď – anebo mezi *pravdivým* a *nepravdivým*, mezi faktem a jeho protikladem) už není jediným nástrojem poznání, se prosazují logiky vícehodnotové, které například umožňují akceptovat *neurčitost* jako platné vyústění kognitivní operace.“¹⁷

Shrnuto: náhoda se rozprostírá všude a jak zdůraznil Jean Baudrillard, ¹⁸ s odvoláním se na Lévi-Straussův lingvistický termín *přebytek označujícího* (fr. *excès de signifiant*), nebude nikdy redukována. Jako „označující“ zůstane nepolapitelná a v hojnosti významu, a to nejen v řádu magie a poezie, také nevyčerpatelná. I proto by se její poznávání mělo uskutečňovat v dynamickém pohybu dvou pohledů, kdy se přesnost a nestrannost střetává a mísí se zaujatostí, okouzlením a účastí. Řečeno opět s Valérym: „spojit v sobě spontánní vlastnosti básnickovy s prozíravostí, skepsí, pozorností a rozumovou schopností kritikovou“.¹⁹

Tedy: nebýt od věci ani moc daleko, ani příliš blízko. I taková může být náročnost postoje, již Vladimír Jankélévitch dále připodobnil dvojí situaci motýla, neustále vábeného plamenem: „buď motýl kolem plamene jen krouží a jeho představa o něm je pouze vizuální, tedy chladná a vzdálená, anebo v touze poznat oheň plamene zevnitř, v jeho konkrétní a celistvé pravdě, nechává se jím pohltit, sám tak přestává existovat“.²⁰ Poutavá metafora, která nutí se dále ptát: Jak nedopadnout jako motýl, a přitom poznat skutečnost, jež se jako zjevení objevuje a mizí zároveň? Jak rozvířit prach, jež na věci usedá, a vidět jasně? Jak odsunout „mřížku“ spekulace, a přitom se neztratit v oceánu neurčitosti?

Jistě takové i jiné mohou být otázky, jež vztaženy i k náhodě směřují především k unikavému (nedosažitelnému?) optimu poznání. K ideálu, který v bergsonovském smyslu zastupuje *bod pravdy*, působiště protnutí dvou stále prodlužovaných linií poznání, z nichž každá k pravdě pouze směřuje – linie objektivity a subjektivity, Deleuzem vyložené jako

¹⁷ Umberto ECO: *Otevřené dílo*, Argo, Praha 2015, 81. (kurzíva podle autora)

¹⁸ Jean BAUDRILLARD: „Le fatal ou l'imminence réversible“, in: *Traverses* N° 23, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1981, 29.

¹⁹ VALÉRY: (pozn. 11) 171.

²⁰ Vladimír JANKÉLÉVITCH: „Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité“, 77, cf: 73-80. Citováno podle: Isabelle MONTMOLLIN: *La Philosophie de Vladimír Jankélévitch*, PUF, Paris 2000, 107.

„linie vnějšího pozorování a vnitřní zkušenosti [jež se] musí sejít na místě vyústění svých odlišných postupů [...]“.²¹ Pomyslné kouzlo, jež netkví ve věci, ani v člověku, ale v okamžiku setkání, ve chvíli „jiného“ poznání, kdy už by si možná ani básník (Valéry) nemusel povzdechnout: „jaká škoda, že toto tak *vokální* slovo neznamena, co bych potřeboval!“²²

Možnosti interpretace

Navzdory pluralitě pohledu a různým úrovním stylu, jimiž se projevuje povaha a míra poznání věci nebo fenoménu, připusťme určité zjednodušení a jinak nepostižitelnou rozdílnost výkladu pojmu náhoda, alespoň jak se formovala v rámci historie západního myšlení, se pokusme představit s přispěním (coby výchozí impulz našeho dalšího uvažování) Lhôtova modelu čtyř obecných typů náhody, které, s odkazem na Gaffiotův slovník²³ a jeho latinské ekvivalenty výrazu, pojmenoval jako *casus*, *fors*, *fortuna* a *alea*²⁴, kolem nichž se ovšem dále jako v navzájem prostupných kruzích, jež obestírají středový pojem, budou v našem výkladu pohybovat ve směru dovnitř i ven významy další, jež náhodu jako lingvistické paradigma neustále přeskupují a svou bohatostí paradoxně jak prohlubují, tak i zpovrchňují.

Casus

S pojmem *casus* výklad náhody snad až příliš brzy zbavujeme nádechu transcendentního tajemna. Nicméně právě v něm, v coby odvozenině od slovesa „cadere“ (padat) je obsažen význam, spojovaný se zcela konkrétní představou, po staletí dějinami náhody tradovanou jako historka o „nehodě“: nečekaném střetnutí nic netušícího chodce s padajícím předmětem, obvykle střešní taškou, jindy také kamenem, cihlou, nebo květináčem. Tedy: casus jako pád. Také: „co může nastat“, „co přichází“. „Událost“, „tušení“, „okolnost“, „příležitost“²⁵. Už podle klasika české lexikografie, Josefa Jungmanna: „co se neočekávaně nebo z nevědomé

²¹ Gilles DELEUZE: *Bergsonismus*, Garamond, Praha 2006, 29.

²² Paul VALÉRY: *Sešity*, Academia, Praha 2017, 552. (kurziva podle autora)

²³ Félix GAFFIOT: *Dictionnaire illustré latin-français*. Impozantní dílo francouzské filologie, proslulé ilustracemi a typografií, poprvé publikováno v roce 1934 v nakladatelství Hachette. Z tohoto původního, nezkráceného vydání vychází také jeho online verze z roku 2016, přístupná na: <https://www.scribd.com/document/355429246/Gaffiot-2016-komarov-pdf>.

²⁴ Jean Marie LHÔTE: *Histoire du hasard en Occident*, Berg, Paris 2012.

²⁵ GAFFIOT (pozn. 23) 273.

příčiny stane, nahodilost, příhoda, případnost, casus.“²⁶

Zběžná definice nabízející hned dva charakteristické rysy náhody: nečekanost a bezpříčinnost, tu ovšem ještě v tradici mechanicko-kauzální koncepce náhody zaměnitelné s neznalostí - neschopností rozumu dobrat se příčiny. Nejen podle Jeana Molina jedno z trvale přítomných myšlenkových schémat ve společenském výkladu náhody: „kauzální imputace“²⁷ - falešné přecenění významu příčiny s úmyslem neutralizovat význam náhody na „prázdné nic“, Voltairovo „prázdné slovo“ bez smyslu, kterým nenazýváme nic jiného než „neznámou příčinu známého účinku“.²⁸

Zmíněnou anekdotu bychom při bedlivějším studiu jistě našli u vícero autorů. Ve své reflexi náhody ji připomíná také Maurice Reuchlin²⁹, srovnávající dva tradičně protichůdné přístupy, jež předkládá jako objektivní náhodu matematiků a subjektivní náhodu filosofů, obě pod záštitou dvou slavných jmen: matematika Antoina Augustina Cournota a filosofa Henriho Bergsona.

Jak rozumět odlišnosti naznačených postojů? Již vzdáleny výkladu náhody jako „prázdného slova“ - počátkem devatenáctého století zideologizovanému Laplaceovou deterministickou vizí světa, popírající nejen náhodu, ale do budoucna i zásah jakýchkoli skrytých příčin, neboť: „rozpoznat v daný okamžik všechny síly, jež v přírodě působí, všechny relativní pozice a rychlosti částic, z nichž se vesmír skládá, nebude pro dostatečně inteligentní bytost ničím nejistým“³⁰ - jsou oba podle Reuchlina především problematizací otázky „záměrnosti“ a nezáměrnosti“ náhody, potažmo existence jejich zákonů, jež matematikové jako Cournot, či později Poincaré nebo Borel, navzdory protimluvnosti samotného spojení „zákony náhody“, chtějí stanovit, a to i přes vnucující se otázku: „Nedefinují se projevy náhody právě absencí zákona, nepřítomností záměru?“³¹

Právě k takovému dotazování směřují i možné interpretace anekdoty, již také Cournot a Bergson zakomponovali každý po svém do svého uvažování o náhodě. Zatímco z matematikovy strany jde především o její vědeckou racionalizaci, definující náhodu jako

²⁶ Josef JUNGSMANN: *Slovník česko-německý*, díl II. Academia, Praha 1990, 564.

²⁷ Jean MOLINO: „Le sens du hasard“, in: *Ethnologie française nouvelle série*, T. 17, N° 2/3, Hasard et Société, avril-septembre 1987, 137-144.

²⁸ VOLTAIRE: *Dictionnaire philosophique*, Collection idéale, Le Chasseur abstrait 2005, 350, přístupné na: www.lechasseurabstrait.com/revue/IMG/pdf/Voltaire_-_Dictionnaire_philosophique.pdf

²⁹ Srov. Maurice REUCHLIN: „Le rôle du hasard en psychologie“, in: *Bulletin de l'institut national d'orientation professionnelle* 24, 1968, 75-93.

³⁰ Pierre Simon de LAPLACE: *Essai philosophique sur les probabilités* [1814], reed. Christian Bourgeois, Paris, 1986, 33. Citováno podle Rémy LESTIENNE: *Le hasard créateur*, La Découverte, Paris 1993, 36.

³¹ REUCHLIN (pozn. 29) 76.

„setkání dvou nezávislých příčinných řetězců“³², náhodné střetnutí (koincidence) dvou či více událostí, z nichž každá sice má svou příčinu, nikoli však jejich souběh, který je nepředvídatelný a kauzálně nevysvětlitelný, tedy: není žádná vazba mezi chodcem a střešní taškou, která by spadla, ať by byl chodec kdekoli, samosebou (bez úmyslu), tak jako už v Aristotelově *Fyzice* kámen, jenž „spadl sám od sebe“³³; v Bergsonově podání je oblíbený příklad vyložen s mnohem větší pochybností k rozumovému uchopení náhody a se zaujetím nejen pro příčinnost, ale i pro aristotelovskou koncepci vědění v jeho neurčitosti, ve Valéryho formulaci vyjádřené také slovy: „Determinismus je jediný způsob, jak si svět představit. A neurčitost je jediný způsob, jak v něm existovat.“³⁴

Neboť: jak rovněž v návaznosti na Aristotela upozorňuje Pierre Aubenque: „jsou věci, u nichž žádná věda nezajistí, aby nemohly být jinak“³⁵. Postoj dobře rozeznatelný také u Bergsonova současníka, Émila Boutrouxe, rovněž kontingentisty ve smyslu obhájce svobody a nezávislosti myšlení, vnímajícího svět jako něco nehotového a plastického: člověk si nemůže vystačit jen s vědou, která dovede pochopit jen nižší, nutnosti podrobené stupně jsoucna: „Člověk může [věci] pozorovat, analyzovat, popisovat se stále větší přesností. Věda je tento popis. Mluvíme-li však o nějakém trvalém řádu věcí, není pochyb, že ten smysly postižitelný není. Nakonec je to náhoda, osud, či jakýsi vyšší celek, nevyzpytatelná vůle, která vládne světu“.³⁶

Tak i Bergson, využívá-li pro ilustraci náhody příklad nečekaného střetu s padající taškou, činí to už jinou, než čistě objektivizující optikou vědy, když neopomíná subjektivní aspekt náhody: role individua jako faktoru náhody není opomenuta, neboť ta se uskutečňuje pouze ve vztahu k jedinci, čili v provázanosti s individuální zkušeností. K tomu čteme:

„Vítr uvolní ze střechy velkou tašku, ta spadne a zabije chodce. Řekneme, že to je náhoda. Řekli bychom to i v případě, že by se taška pouze rozbila na zemi? [...] Aby [náhoda] vstoupila do hry, musí mít účinek, význam pro člověka, tento význam se musí odrazit na příčinu a takřikajíc ji zabarvit lidskostí. Náhoda je tedy mechanismus, který se chová, jako by měl záměr.“³⁷

³² Auguste COURNOT: *Matérialisme, vitalisme, rationalisme: étude sur l'emploi des données de la science en philosophie* [1875], Vrin, Paris 1987.

³³ ARISTOTELÉS (pozn. 3) 57.

³⁴ Paul VALÉRY: *Cahiers I*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1983, 531. Citováno podle: Pierre-Michel MENER: *Le travail créateur*, Paris, Gallimard/Seuil 2009, 87-88.

³⁵ Pierre AUBENQUE: *Problém bytí u Aristotela*, Oikoymenh, Praha 2014, 344.

³⁶ Emile BOUTROUX: *De la contingence des lois de la nature*, Alcan, Paris 1921, 2.

³⁷ Henri BERGSON: *Les deux sources de la morale et de la religion* [1932], *Dva zdroje morálky a náboženství*, Vyšehrad, Praha 2007, 107.

Náhoda už není Bergsonem definována způsobem, kterým uvažuje většina matematiků: mírou neznalosti toho, co ji zapříčinilo. Naopak sama se stává prostředkem poznání, třebaže jiného druhu, na jehož počátku stojí jedincovo překvapení, údiv, pozastavení nad věcí, někdy i na pomezí zázraku, jenž stejně jako náhodu nelze ani předpovědět, ani ověřit. Náhoda, jež se nevztahuje pouze na svět fyzikálních sil, nýbrž se stává součástí intimního světa, do něhož vpadá jako něco cizího, zvláštního, čeho si nelze nevšimnout, čím jsme „zasaženi“, co se nás „dotýká“ a skrz co můžeme i to, co bylo již dříve viděné a dobře poznané, najednou spatřit nově – jinak. Je vyjádřením stavu duše, vztahem vnitřku a vnějšku, blízkého a vzdáleného, známého a cizího. Je společným dotekem – kontingencí. Tudiž: náhoda existuje, jsme-li na ni naladěni. Možná i v duchu poznámky, již v sedmnáctém století vyslovil britský diplomat William Temple: „Když se modlím, náhody spíš přijdou. Když to nedělám, nepřijdou!“³⁸

Má-li mít událost pro Bergsona kvalitu náhody, musí být jedincem zaznamenaná a dávat mu smysl. Mít „lidský význam“, tj. závažnost pro člověka. Podobně jako už v Aristotelově vysvětlení akcidentu – náhodné události: „Tedy něčím nahodilým jest, když někdo kope jámu, aby zasadil rostlinu, a nalezne poklad“.³⁹ Jak vyplývá, náhoda je náhodou za předpokladu, je-li náhodná událost (nález pokladu) propojena s cíleným jednáním (zasadit rostlinu). Náhoda jako něco, k čemu dochází nepřímou, sekundárně, co se dostavuje prostě „navíc“, jako bonus a něco zcela jiného od původně zamýšleného. Podle Aristotela příklad „šťěstí“ (*tyché*), klasifikovaný jako podkategorie „samočinnosti“ (*to automaton*) s mnohem větším rozsahem: „Nebot' všechno, co se děje náhodně (*apo tychés*), děje se i samovolně, ale ne všechno samovolné jest i náhodné. Náhoda totiž a to, co se děje náhodně, jest jenom v tom, co by mohlo dopadnout také šťastně, a vůbec v jednání. Proto se i náhoda musí nutně vztahovat k oblasti lidského jednání“.⁴⁰

Závěrem: jakkoli je právě pro Aristotela poznání příčin jedním ze základních úkolů poznání, jedno z jeho konstatování: „A některým se zdá, že náhoda jest sice příčinou, ale nezjevnou lidskému myšlení, jako by byla něčím božským a ve vyšším stupni nadlidským“⁴¹, nás může nasměrovávat dále i jinam, k otázce možného prolnutí dvou světů: toho materiálního, racionálního, vědeckého a toho méně zřetelného, duchovního, intuitivního,

³⁸ Citováno podle: Michel GRANGER / Jean MOISSET: *Coïncidences, hasards ou destin?*, Trajectoire, Paris 2003, 321.

³⁹ ARISTOTELÉS: *Metafyzika*. Rezek, Praha 2008, 155.

⁴⁰ ARISTOTELÉS (pozn. 3) 55-56.

⁴¹ Idem 53.

který se nebrání náhodu ztotožnit s nás přesahující silou, jíž přičítáme vše, co nás ve stavu „závrati“ z prázdného prostoru nevědění, ve stavu „vržení“ (Eliad⁴³) znepokojuje. Náhoda proměněná v osudovou zkušenost, skrze niž se pod zjevným chaosem nečekaně rýsuje předzjednaná vazba, záměr vyšší moci – osud.

Fors

Je-li náhoda tím, „co se děje“, „co se stává“, nikdy se neutváří dříve než ve chvíli svého naplnění. Stejně jako osud, latinsky *fors* - výraz, k němuž Gaffiotův slovník přiřazuje jako další významy nejen podstatná jména: „náhoda“, „štěstí“, ale také příslovce: „možná“.⁴³ Náhoda, která se plně účastní řádu světa, jde ovšem o řád, který člověku uniká. Náhoda, která je nevypočitatelná, vybavená božskou mocí, k níž vztažená otázka „proč“ zůstává věčně nezodpovězená. Náhoda, jež nepodléhá logice kauzality, ale logice božího úmyslu, jež dává i absurdní situaci smysl, vysvětlení pro to, co může stejně dobře být jako nebýt, neboť (opět Aristoteles): „[...] co je nahodilé, je nějak blízko toho, co není“ stejně jako i potenciální střetnutí se střešní taškou, která přece ve skutečnosti nespadne na hlavu každému.

Proto také *fors* jako nejistá představa budoucnosti, nepředvídatelná příčina všech překvapení. Valéryho „božstvo bez tváře“, k němuž vztahujeme všechny naděje i obavy. Nový faktor, jenž rozum nebere předem v úvahu a který vstupuje do již rozehrané situace života, aby způsobil událost, někdy banální, jindy dramatickou, jejíž vysvětlení je pouze málo uspokojivé, dokonce nemožné, zvláště chceme-li u něj uplatnit způsob logického vyvozování, kdy B vždy vyplývá z A, tedy kdy spojení příčina a následek je nutné.

Podle Arthura Koestlera – známého více jako autora románů a pamětí, než esejí o náhodě⁴⁴ - kluzký terén záhad a paradoxů, kde „ezoterické“ téma náhody překvapivě sblíží svět přírodních věd a psychologie, vědy a mystiky. Podezřelá oblast nemateriálních vztahů dříve sotva představitelného světa, který začíná věda prostřednictvím fyziky odhalovat, když: „Během prvních okouzlujících desetiletí dvacátého století, Einstein, de Broglie a Schrödinger

⁴² Mircea ELIADE: *Dějiny náboženského myšlení I.*, Oikoymenh, Praha 1995, 17

⁴³ GAFFIOT (pozn. 23) 681.

⁴⁴ Z románů např. *Tma o polednách*, Odeon, Praha 1992, 2016 [1940], dále dvousvazková autobiografie: *Šíp do nebe* (1905–1931), Academia, Praha 2016 [1952], *Neviditelné písmo (1932-1940)*, Academia, Praha 2018 [1954]. Z esejí, jež zatím nebyly do češtiny přeloženy a které nějakým způsobem pojednávají i o tématu náhody a serendipity (ve smyslu šťastného objevu) např. *The Act of Creation* [1964], také fr. *Le Cri d'Archimède*, Les Belles Lettres, Paris 2011; *The Roots of Coincidence* [1972], také fr. *Les Racines du hasard*, Calman-Lévy, Paris 1972.

dematerializovali ve třech hmotu [...] Heisenberg nahradil determinismus principem neurčitosti a kauzalitu pravděpodobností. Dirac postuloval existenci černých děr v prostoru plném antielektronů. [...] Byly pozorovány fotony, světelné paprsky s nulovou hmotností, a Feynman nechal na svých diagramech elektrony vrátit v čase [...].⁴⁵

Takto se Koestler, neakademický myslitel a holista, povzbuzen vývojem a novým pohledem vědy - kdy s determinismem stále ještě spjatá Cournotova definice už není uspokojivá, zato stále více „okultní“ kvantová fyzika se ukazuje být přitažlivá, již vzdálená modelu newtonovského světa s jeho předpoklady kauzality, konzistence a kontinuity, a orientující se na „podivnosti“ jako nespojitost, skoky, nahodilost, neurčitost, nebo komplementarita – odvažuje hledat „kořeny náhody“⁴⁶ i v kontextu paranormálních jevů, jež fascinují i vzbuzují nedůvěru zároveň, jako vše, co vyplývá z neurčitých příčin a kolem čeho se tradiční empirická věda rozvinout nemůže.

V sousedství podobných nejistot Koestler soustředí svůj zájem obzvlášť na jeden fenomén: nepochopitelnost a záhadnost koincencí, které se dějí všem a všude, přičemž některé jsou tak banální, že jim sotva věnujeme pozornost, jiné naopak výjimečné a zvláštní natolik, že pod jejich „kouzlem“ zůstáváme déle, nebo dokonce po celý život.

Nejdříve však co *koincidence* znamená a jaký druh náhody si pod ní zběžně můžeme představit? Samotný výraz vychází z latinského *con-in cadentia*, doslova „sou-v-padnutí“, přičemž ze slova *cadentia* - „padání“ dále vzniklo také francouzské *chance*, znamenající „štěstí“, zatímco v angličtině „náhodu“. Není bez zajímavosti, že všechna tato slova nás opět jako ke společnému základu vrací k latinskému *casus* - „pád“.⁴⁷ Prostý výklad: koincidence jako náhodné setkání, nečekанý shluk okolností. Jinak také „náhody života“, jejichž výskyt, ojedinělý nebo zmnožený, lze ovšem předpokládat pouze ve světě, jemuž vládne vyšší autorita – osud, jímž se náhoda potvrzuje i popírá v jednom. Paradox, jenž v rychlém sledu otázek a odpovědí předložil encyklopedista Diderot hned v úvodu svého románu *Jakub fatalista a jeho pán*, jehož postavy sice cestují nazdařbůh, nicméně vedeny nejmenovanou vyšší moudrostí (kapitánem):

„Jak se setkali? Náhodou, jako všichni lidé. Jak se jmenovali? Co vám na tom záleží? Odkud přicházeli? Z nejbližší osady. Kam šli? Cožpak víme, kam jdeme? Co říkali? Pán

⁴⁵ Citováno podle: Marc SÉVIGNY: „Le mystère du hasard“, in: *Nuit blanche, magazine littéraire* 18, 1985, 34.

⁴⁶ Arthur KOESTLER: *The Roots of Coincidence*, Hutchinson, London 1972. Dále z fr. vydání *Les Racines du hasard*, Calman-Lévy, Paris 1972.

⁴⁷ Převzato od: Zdeněk NEUBAUER: „O náhodě a spontaneitě“, in: *Vesmír* 74, 1995/2, 646.

neříkal nic, a Jakub řekl, že jeho kapitán říkával, že všechno dobré i zlé, co se nám přihodí tady na zemi, je psáno tam nahoře.“⁴⁸

Společným jmenovatelem koincidenčí nejrůznějších druhů je bezesporu nečekanost a z něj vyplývající překvapení, přičemž v případě „karambolu“ - když se navíc „smůla lepí na paty“ a nehody nás stíhají jedna za druhou – jde spíš o pocit neuvěřitelnosti a absurdity, jenž vyvolává i samo opakování, tj. řetězení událostí podobného druhu.

Jednoho z prvních vědců, který se problematikou nevysvětlitelně se hromadících koincidenčí systematicky zabýval, našel Koestler v originální osobnosti vídeňského biologa Paula Kammerera,⁴⁹ zaujatého jedním z nápadných znaků, který koincidence často provází: akumulace a opakování. V průběhu zhruba dvaceti let Kammerer nashromáždil a utřídil stovky takových příkladů, většinou drobných bizarností z každodenního života, jako je například opakující se výskyt stejného čísla, jména, osoby, nebo situace, který v určitém časovém úseku najednou registrujeme a který buď pomineme jako pouze nahodilý, anebo zhodnotíme (většinou až s odstupem) jako možná osudový. Nicméně zájmem Kammerera nebylo vyložit tento druh koincidenčí z hlediska percepce, jak se někdy pokouší současná psychologie, když hodnotí představu člověka o náhodě jen jako „lidskou“, a tudíž také „deformovanou“. (Nickerson)⁵⁰ Interpretace, k níž Kammerer po dlouhém období pečlivého pozorování fenoménu došel, byla, zdá se, mnohem ambicióznější, jak dokládá jeho kniha *Das Gesetz der Serie* (1919), v níž postuloval nový zákon – další princip vedle kauzality a finality - jímž se koincidence řídí: *zákon sérií* neboli *serialita*, již definoval jako „pravidelné opakování nebo spojování stejných nebo podobných věcí a událostí v čase a prostoru, aniž by jednotlivé případy daného pořadí byly spojeny stejnou aktivní příčinou“.⁵¹

Vůči mechanicko-kauzálnímu vysvětlení chodu věcí „kacířský“ výklad, rozvinutí

⁴⁸ Denis DIDEROT: *Jakub fatalista a jeho pán*, SNKLHU, Praha 1956, 19.

⁴⁹ V životopisné knize *Případ ropušky porodní* (*The Case of the Midwife Toad*, Hutchinson, London 1971) se Arthur KOESTLER jako první pokusil rehabilitovat jméno neolamarckisty Paula Kammerera, který v roce 1926 spáchal (nepotvrzenou) sebevraždu, když byl v souvislosti se svou teorií dědičnosti získaných vlastností (která byla výsledkem jeho dlouholetých pokusů s druhem ropuch, které přinutil změnou podmínek k páření ve vodě, a tím prokázal schopnost jejich adaptace) obviněn z nevědeckosti a podvrhu. Dnes je Kammerer v souvislosti se svou dříve popíranou vývojovou teorií opět s vážností připomínán pro svůj možný podíl na vzniku v současnosti živě diskutovaného fenoménu zvaného epigenetika (vlastnosti jedince nejsou pevně a navždy dány dědičnými vlohami, jsou naopak aktivně ovlivňovány ze strany jedince). Více např.: Anton MARKOŠ: „Devadesát let – a nic! Spory kolem Kammererových ropušek“, in: *Vesmír* 89, 2010/4, 218. K „omylům lamarckismu“ a problematice epigenese i pro laika zajímavým a přístupným způsobem také: Gregory BATESON: *Mysl a příroda, nezbytná jednota*, Malvern, Praha 2006.

⁵⁰ Raymond S. NICKERSON: „The Production and Perception of Randomness“, in: *Psychological Review*, 109 (2), 2002, 330-357.

⁵¹ Paul KAMMERER: *Das Gesetz der Serie*, Stuttgart-Berlin, 1919. Citováno podle: KOESTLER (pozn. 46) 108-109. Kammererův text přístupný i na <https://archive.org/stream/DasGesetzDerSerie>.

myšlenky, že vedle kauzality koexistuje další nekauzální princip, který ovšem není chaotickou, ale přitažlivou silou (afinitou), která k sobě poutá spřízněné konfigurace v čase a prostoru a funguje jako jednotící „všudypřítomná“ síla, jež podle Kammerera prochází životem, přírodou a vesmírem jako „pupeční šňůra, která spojuje rozum, cit, vědu a umění s vnitřnostmi světa, z nichž se zrodily“.⁵² Jinými slovy: aktivní princip směřování k jednotě, z něhož náš nedokonalý zrak registruje pouze „špičku ledovce“, a proto náhodu vidí jen jako jednotlivost a prvek dezintegrace, nikoli jako součást vyššího řádu přírody, který člověk v jeho celistvosti ignoruje.⁵³ Originální, i když problematická teorie uchopující náhodné dění, jejíž působení, jak Koestler dodává: „je srovnatelné s impresionistickým plátnem, na které je třeba se dívat z odstupu: nedoporučuje se stát u něj moc blízko“.⁵⁴

Problematické koincidence se Koestler následně věnuje také v souvislosti s Jungovou teorií *synchronicity*, již slavný psycholog začal stavět jako svou poslední vědeckou hypotézu na základech právě Kammererovy seriality od třicátých let dvacátého století, ve spolupráci s fyzikem a průkopníkem kvantové mechaniky Wolfgangem Paulim⁵⁵, mimo jiné autorem studie o pronikání mysticismu do vědy, což Pauli hodlal ukázat na myšlení Johanesse Keplera, zakladatele moderní astronomie.⁵⁶ Zde samozřejmě není našim cílem pronikat do komplikovaného světa „synchronistických“ událostí, které Jung vysvětluje jako „časové koincidence dvou nebo více událostí souvisejících spolu nekauzálně, které mají stejný nebo podobný obsahový smysl“.⁵⁷ Nicméně si uveďme jejich základní charakteristiku, již americký psychoanalytik Robert Hopcke vytyčil čtyřmi společnými rysy: jsou nekauzální, způsobují citové rozrušení, mají symbolický obsah a dochází k nim v době *transition*,⁵⁸ neboli v „průchodném“ období jedince, který se v něm nachází ve stavu větší otevřenosti a vnímavosti, ve stavu „prostoupení funkcí“, kdy vnímání a cítění nevyklučuje usuzování a myšlení a naopak.

I to je dost možná další styčná plocha, s níž se u Koestlera téma koincidence překlápí ke jménu filosofa Arthura Schopenhauera, jehož myšlenkový odkaz, podobně jako Kammererovu serialitu a Jungovu synchronicitu, vykládá jako moderní odvozeniny

⁵² KOESTLER (pozn. 46) 112.

⁵³ Idem 85.

⁵⁴ Idem 112.

⁵⁵ Carl Gustav JUNG / Wolfgang PAULI: *Příroda a duše*, Malvern, Praha 2018.

⁵⁶ Wolfgang PAULI: „Vliv archetypických představ na tvorbu přírodovědeckých teorií u Keplera“ [1952], in: JUNG / PAULI (pozn. 55) 119–169.

⁵⁷ Carl Gustav JUNG: *Duše moderního člověka*, Atlantis, Brno 1994, 323.

⁵⁸ Robert HOPCKE: *There are no Accidents: Synchronicity and the Stories of Our Lives*, Riverhead Books, New York 1998.

archetypální víry v jednotu všech věcí, k čemuž využívá citát, dohledatelný také u Junga, který se Schopenhauerem - jako jedním z prvních západních filosofů, který pojem koincidence definoval jako události spojené náhodou nikoli kauzálně - v mnohém inspiroval:

„Všechny události v životě člověka by tudíž byly ve dvou zásadně odlišných typech souvislostí: za prvé v objektivních, kauzálních souvislostech běhu přírody; za druhé v subjektivních souvislostech, jež existují pouze ve vztahu k individu, které je prožívá, a je stejně subjektivní jako jeho vlastní sny... Že pak obojí typ souvislostí existuje zároveň a tentýž případ se jako článek dvou zcela odlišných řetězců přesto přesně zapojuje do obou, následkem čehož se osud jednoho vždy hodí k osudu druhého a každý je hrdinou svého vlastního dramatu, ale zároveň také figurantem v cizím, to je cosi, co přesahuje veškerou naši chápavost a jako možné je myslitelné jedině díky té nejzáračnější *harmonia praestabilita*.“⁵⁹

Tedy: koincidence jako samozřejmá součást celku světa, „body současnosti na meridiánech kauzálních řetězců“⁶⁰, jež pouze nejrůznější intuitivní metody výkladu (včetně magických procedur) mohou vysvětlit a vměstnat do světa jako jeden z jeho dalších řádů, jenž existuje vedle toho kauzálního, rovněž vzešlého ze společné základny, kterou je „řád prefigurace, korespondence a prestabilizované harmonie“.⁶¹

Podle Koestlera⁶² paralela konceptu Jednoty a Různorodosti, kde vše je jedno a jedno je vše. Holismus, který stojí na předpokladu diferenciaci a vzájemného působení částí. Podobnosti zde Koestler vidí také v textech křesťanských mystiků, v myšlenkách buddhismu a taoismu, anebo v Jungových věšteckých pokusech od prostého pozorování čajových lístků až po složitá proroctví metodou I-ťing, jež jako divinační techniky jsou založeny na myšlence, že náhodné události jsou menší zázraky, nečekaná znamení a varování, která je třeba umět číst a naučit se vnímat jako ukazatele, jež vedou k jednomu ústřednímu zázraku – prozření.

Doplňme: v současné interpretaci antropologa Edgara Morina - bezesporu ovlivněného Koestlerovým principem „holonu“ (z řec. *hólon* – celek, celostnost), poprvé představeným v jeho knize *Duch ve stroji (Ghost in the Machine, 1967)* – znovuobjevované paradigma vzájemné souvislosti všech věcí, tzv. „komplexní myšlení“⁶⁴ - (od lat. *complexus* – tkanina) jímž se naše poznání neorientuje až tak k úplnosti, jako spíš k přiznání a vyjádření našich

⁵⁹ Citováno podle: Carl Gustav JUNG: „Synchronicita jako princip nepřičinných souvislostí“, in: JUNG / PAULI (pozn. 55) 15–16.

⁶⁰ Idem 16.

⁶¹ Idem 17.

⁶² KOESTLER (pozn. 46) 139–140.

⁶³ Termín jako odvozeninu od řec. *hólon* (celek, celostnost, lat. *universum*) použil Arthur KOESTLER poprvé ve své knize *The Ghost in the Machine*, Hutchinson, London 1967.

⁶⁴ Edgar MORIN: *Introduction à la pensée complexe*, Seuil, Paris 2005.

rozpaků a zmatenosti nad nemožností definovat a pojmenovat svět jednoduše a jasně. Neboť: je-li něco spřádeno dohromady, neznamená to, že známe i principy a zákony jednotlivých nití. Úsporné, úhledné a co nejjednodušší vysvětlení – sen každého vědce – totiž nemusí být vždy tím jediným možným. Morinovo shrnutí: „Uzavřený rozum zjednodušuje. Nemůže se vyrovnat se složitostí vztahu mezi subjektem a objektem, řádem a chaosem. Komplexní rozum může uznat tyto základní vztahy. Může uznat v sobě samém temnou, iracionalizovatelnou a nejistou oblast. Rozum není úplně racionalizovatelný... Komplexní rozum už neuvažuje v absolutním, ale relativním protikladu, tj. také pomocí komplementarity a komunikace mezi termíny, které byly až dosud považovány za antinomické [...] Připomeňme si to: skutečnost vždycky přesahuje racionální“.⁶⁵

Fortuna

„Hovořit o událostech je skoro jako hovořit o náhodě,“⁶⁶ píše matematik a filosof Jean Monge v eseji *Metafyzika náhody* (1976), neboť náhoda se nám jako „intuitivní“ pojem vnucuje snad pokaždé, když z pozorování událostí, přejdeme na jejich interpretaci: když konstatujeme, že událost – vzešlá z procesu, který měl přece skončit jinak – se nás nějak dotýká, a to vzhledem k našim zájmům buď příznivě nebo nepříznivě. Otázky, které pak nad takovouto událostí vyvstávají jsou v zásadě dvojího řádu: zatímco první se ptáme „jak“ mohlo k události dojít, druhou se ptáme „proč“ došlo k této a nikoli k jiné? Přednost by přitom neměla mít žádná z nich, platí-li, co prostřednictvím aforismu konstatuje opět Monge: „Kdo zvěčňuje není daleko od toho, aby deifikoval“.⁶⁷ Tak by se ani náhoda, jež odjakživa probouzí v lidech z nejrůznějších důvodů zvědavost, neměla zbavovat možnosti dvojího kontextu: objektivního (věcného) a projektivního (osobního a vztahového).

Porozumět znamená být obeznámen, zrušit cizost toho, s čím se setkáváme. Způsob, kterým rušilo cizost světa už nejstarší lidstvo, bylo jeho zbožnění. Tak i náhoda byla ve starověku asimilována s postavou vrtkavé bohyně – Fortuny (řec. Tyché), která sice byla obávaná, ale nikoli cizí, vzdálená. Byla blízká, protože představitelná, neabstrahovaná. Zpočátku průvodkyně jiných božstev, jejichž vůli slepě uskutečňovala, později samostatná bohyně, jež podřizuje vůli člověka svým nadpřirozeným silám, jimiž roztáčí kolo osudu,

⁶⁵ Edgar MORIN: *Věda a svědomí*, Atlantis, Brno 1995, 122.

⁶⁶ Jean MONGE: *Métaphysique du hasard*, DOIN, Paris 1976, 11.

⁶⁷ Idem 16.

určující „úděl“ jedince.

Svým způsobem podoba víry, jež přežívá také v moderní době, když se nebráníme konzultovat vlastní osud prostřednictvím nejrůznějších aleatorních a divinačních technik, mezi které také patřila v minulosti obzvlášť oblíbená metoda zvaná *sortes Vergilianae*⁶⁸ - „ať rozhodne Vergilius“, druh pohanského věštění spočívající v náhodném otevření knihy (nejčastěji Vergiliovy Aeneidy, jejíž opisy se uchovávaly k nahlédnutí v některých z chrámů zasvěcených bohyni Fortuně), kdy tazatel poslepu ukázal prstem na stránku a v náhodně vybrané větě nebo verši se snažil rozluštit vzkaz poukazující na správnost či nesprávnost svého budoucího jednání.

Podobných návodů, jak se vyrovnat s nejistotou budoucnosti, jak se zachovat v kritické životní situaci, kdy ani zkušenost minulosti nezaručí z naší strany bezpečnou volbu, bychom nejen v krásné literatuře, ve vážné i veselé rovině, našli spoustu. Pro názornost a zpestření zde nicméně předkládáme alespoň dvě:

„Otevře-li někdo básníka,“ - čteme v Augustinových *Vyznáních* - „který v knize své něco úplně jiného opěvá a zamýšlí, aby se poradil, a nalezne-li verš podivuhodně přiléhající k jeho záležitosti, není divu, jestliže z duše lidské z jakéhosi vyššího popudu, bez uvědomění, ne uměním, nýbrž náhodou vyjde nějaká výpověď, jež se shoduje se záležitostmi a skutky tazatele.“⁶⁹ V Rabelaisovi, který už tento zvyk parodoval v Pantagruelově radě Panurgovi ohledně ženitby, pak čteme: „Nu, hleďte, co uděláte, uznáte-li za dobré. Přineste mi díla Vergiliova, třikrát je otevřeme nehtem a budeme zkoumat z veršů, jichž počet ujednáme, příští osud vašeho manželství.“⁷⁰ A zapomenout samozřejmě nelze na příklad podobné praxe, který dobře známe i z dějin moderního umění – Tzarovo legendární gesto, jeho náhodné zabodnutí pilníčku do slovníku a objevení slůvka „dada“. To však již nehovoříme o náhodě jako nástroji k věštění osudu, ale jako potvrzení přítomné chvíle – demonstrace absolutní svobody jedince.

Účelem magie, k níž nás přivedl rituál věštby, je podle Františka Lexy: „způsobiti následek, jehož spojení s touto činností není subjektivně vysvětlitelné zákonem příčinnosti“ a jehož vysvětlení se dostavuje pouze „kauzalitou božskou, rozdílnou od kauzality lidské“⁷¹. Jinak: numinózní typ zkušenosti, vyvolaný zjevením určitého aspektu božské moci. Skutečnost jiného řádu. Typ náhody, jímž se také definuje „zázračná událost“ - „événement

⁶⁸ Více např. Alberto MANGUEL: *Dějiny čtení*, Host, Brno 2012, 257-270.

⁶⁹ AUGUSTINUS: *Vyznání*, Kalich, Praha 1997, 94-95.

⁷⁰ François RABELAISE: *Gargantua a Pantagruel*, Odeon, Praha 1967, 181.

⁷¹ František LEXA: *Staroegyptské čarodějnictví. Část I. Pojednání*, Sfinx, Praha 1923, 16,18.

merveilleux“. (Sentis)⁷² Událost, jež poukazuje na možnost setkat se s něčím mocným a tajemným, co se alespoň na okamžik ukáže zčásti srozumitelným. To za předpokladu zralosti času a připravenosti lidského ducha – být jako Homérův Kalchas, věštec, který vidí a slyší vše najednou.⁷³

Alespoň na chvíli tak setřít rozkol, dvojí pohled na svět, rozporuplnost dvojí formy myšlení: první se smyslem pro posvátno, iracionálno a vše další, co překračuje přirozenou zkušenost člověka a může být dále charakterizováno pojmy mytický, mystický či magický, druhá pak vyznačující se úsilím toto vše „jiné“ kriticky prozkoumat, vědecky změřit, poznat a zasadit do běžnosti života. (Eliade)⁷⁴ Ostatně: je samozřejmostí náhody pohybovat se v hraničním prostoru obou těchto světů a svobodně přecházet z jednoho do druhého – z uspořádaného, viditelného, vysvětlitelného a známého do chaotického, skrytého, nedokazatelného, cizího a naopak.

Vraťme se však ke slovníku a výrazu *fortuna*, u kterého Gaffiot, kromě vlastního pojmenování bohyně, uvádí hned několik dalších významů: „osud“, „náhoda“, „štěstí“ i „netěstí“, také „losování“, „stav“, „situace“. ⁷⁵ U Aristotela - jehož prostřednictvím se výraz rozšířil, aby se následně a v různých souvislostech významově také „rozdrobil“ - označení události, která se jeví být výsledkem nějakého úmyslu, jak dobře známe již ze zmíněného příkladu s náhodně nalezeným pokladem při kopání jámy se záměrem zasadit rostlinu. Zde bychom se však v souvislosti s *fortunou* ⁷⁶ rádi pozastavili u jiného, úzce souvisejícího pojmu – *kairos*:

V nejstarší řečtině pojem, který znamenal rozhodující okamžik, přízeň; lat. *opportunitas* – příležitost. Zvláštní chvíle, kdy je lidské konání v souběhu s časem: „příhodný čas; příznivý okamžik k rozhodnutí nebo akci“. ⁷⁷ K tomu poznámka: také české slovo *náhoda* – postverbale od slovesa „nahoditi se“, podobně jako „příhoda“ od „přihoditi se“ - by mohlo k významu času směřovat, pokud je odvozujeme od praslovanského slovního kořene *-god-*, který se obvykle vykládá jako „vhodný“ nebo „pravý čas“. ⁷⁸ Tedy: *kairos* jako výlučný

⁷² Srov. Philippe SENTIS: „La notion de hasard: Ses différentes définitions et leurs utilisations“, in: *Laval théologique et philosophique*, vol. 61, N° 3, octobre 2005, 467-474.

⁷³ László F. FÖLDÉNYI: *Melancholie*, Malvern, Praha 2013, 25.

⁷⁴ Srov. Mircea ELIADE: *Posvátné a profánní*, Oikoymenh, Praha 2006.

⁷⁵ GAFFIOT (pozn. 23) 682.

⁷⁶ K tématu hybridizace Fortuny, k jejímu obrazovému splynutí s Kairem na základě společného významu „příležitost“ (lat. *opportunitas*) více: Erwin PANOFSKÝ: *Essais d'icologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, Paris [1936], 1967.

⁷⁷ *The New Shorter Oxford English Dictionary*, vol. 1, Oxford University Press, Oxford 1993, 1469.

⁷⁸ BARTOŠ (pozn. 15) 28.

moment, kdy se podle Erasma Rotterdamského: člověk opotřebovaný mění v člověka nového; kairos jako epifanie, „chvíle, kdy se věčnost Boha a čas lidí vzájemně dotýkají, okamžik představující bod věčnosti, a kdy se pravda vyjevuje bleskovým a absolutním způsobem“.⁷⁹

Údajně poprvé se slovo *kairos* objevilo v Homérově *Iliadě* jako označení citlivého místa,⁸⁰ na které se soustředí útoky nepřátel, kteří v něm rozpoznají lehce zranitelný bod. Naopak Hésiodos jej ve svém díle *Práce a dny* ztotožňuje s přesnou mírou a správným poměrem: „Zachovej míru, ta pravá chvíle je nejlepší ve všem“.⁸¹ Nápadná ambivalence provází pojem už od starověku. Znamenal nejen příhodnou dobu, ale také správné místo, dobrou míru, poměr. To nejdříve jako součást lékařského slovníku, kdy se jím označoval příznivý moment pro podání léku a následné uzdravení, později také jako filosofický pojem, který z něj učinil až Aristoteles,⁸² a dále v mnoha jiných uplatněních z oblasti vojenské, politické, umělecké a etické.⁸³

Personifikovaný Kairos byl řazen mezi řecká božstva a jak známo, jeho oltář stál u vchodu olympijského stadionu, jelikož vítěz vděčil za svůj úspěch právě jemu. Byl zobrazován jako mladý, okřídlený muž s dlouhými vlasy pouze v přední části hlavy, za které ho měl člověk chytit, běžel-li kolem. „Neboť příležitost má všechny své vlasy na čele; když už je ta tam, nepřivoláte ji už zpět; vzadu na hlavě je lysá a nikdy se již nevráčí“⁸⁴ čteme v Rabelaisovi a jako bychom měli před očima alegorický výjev, který se v podobě nízkého reliéfu z jedenáctého století zachoval v bazilice Santa Maria Assunta na ostrově Torcello blízko Benátek. [1]

Popišme si, co je na něm k vidění: Kairos a tři druhy lidské reakce na něj – lapení, váhání, lítost. Ve středu kompozice mladý Kairos projíždí na okřídlených kolech kolem tří postav, v jedné ruce drží váhy, jimiž měří čas, v druhé břitvu, atribut odkazující k nezvratnosti rozhodnutí, je-li jím nit času přeseknuta; vlevo drží Kaira pevně za vlasy odvážný mladík, jemuž se podařilo s pohotovostí chytit příležitosti; vpravo si starší muž mne vousy, váhá a když vztahuje ruku ke Kairovi, ten už je k němu otočen zády, kde ho není za co chytit;

⁷⁹ Podle: Jean-Claude MARGOLIN: *Recherches érasmiennes*, Librairie Droz, Genève 1969, 61.

⁸⁰ Monique TRÉDÉ: *Kairos. L' à-propos et l'occasion*, Klincksiek, Paris 2015.

⁸¹ HÉSIODOS: *Práce a dny* (Op. 694-695), podle: Zuzana SVOBODOVÁ: „Čas: Lidská otázka po původu a smyslu“, in: *Paideia: Philosophical E-Journal of Charles University*, vol. I/X, 2013, 2. Více také: Phillip SIPIORA: *Rhetoric and Kairos: Essays in history, theory and praxis*, „Introduction: The Ancient Concept of Kairos“, State University of New York Press, New York 2001, 2.

⁸² Více např.: Ladislav BENYOVSZKY: *Časovost a smrtelnost III*, kap. „Kairos“, pozn. 79, 2010, 145. Také: Pierre AUBENQUE (pozn. 1) 113–124.

⁸³ Dominique BERTHET: „L'imprévisible et la rencontre“, in: *L'imprévisible dans l'art*, L'Harmattan, Paris 2012, 16-20. Také: *Krise a kairos* (kol. autorů), Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010.

⁸⁴ François Rabelais: *Gargantua a Pantagruel*, kniha první Kap. XXXVII, Odeon Praha 1967, 62.

nakonec smutná žena opodál, lítostivě si podpírající tvář, už s vědomím, že příležitost, kterou propásla, je nadobro ztracena.

Pozoruhodný výjev, který před diváka nepředkládá alegorii kairického času jen v postavě okřídleného mladíka, již od antiky oblíbeného sochařského tématu, ale také v postavách, z nichž každá představuje různou míru schopnosti těžit ze změny, kterou Kairos přináší, tedy větší či menší schopnost svůj „kairos“ v pravý čas rozpoznat, zažít „bod obratu“ - radikální novost, kterou se narušuje řád času (Chronos) a již se nastoluje nová konfigurace možností. Odtud i zásadní předpoklad úspěchu: aktivní postoj k náhodě. Podle historika Zdeňka Kalisty⁸⁵ spíše mentalita „renesančního“ člověka, jenž v náhodě vidí příležitost, která „visí ve vzduchu“ a již on sám musí zaktivizovat a tím z ní učinit složku dějotvornou; to v protikladu k mentalitě člověka „barokního“, který se jako individuum rozplývá v „nic“, zbavený vůle a plný touhy vplynout svým osudem do soukolí veškerenstva a svou existenci v něm tak plně otevřít momentu, který lze nazvat jako Tajemství nebo Zázrak.

Ale ještě jinak a na závěr: kairos také jako „afirmace náhody v jediném momentu“ (Deleuze)⁸⁶ Barthesovské *punctum* – nepatrnost, která zarazí a je jako „šíp, který mě zasahuje“, také „bodnutí, malá trhlinka, malá skvrna, malý řez – a znamená též hod kostkou.“⁸⁷ Bodovitost, puntualita, bodnutí. Prvek, který zraňuje, přichází z něčeho kontingentního a ruší, co je mimo *studium*, konvence, kód. V Lacanově výkladu traumatu *rencontre-déterminante*⁸⁸ - setkání, které určuje vše, co po něm následuje. Setkání s reálnem.⁸⁹ Fatální zásah bodovité nahodilosti, která nemusí být nutně nápadná; spíše jako „událost, jež vybočuje z obyčejnosti, aniž je bezpodmínečně neobyčejná“. (Sartre)⁹⁰

Alea

Nakonec a jen namátkou: *alea* – s významy „kostka“, „hra v kostky“, „náhoda“, „riziko“, „štěstí“. Také přízvisko bohyně moudrosti Minervy.⁹¹ *Alea* jako záměrné hození jednoho či více předmětů do vzduchu, následné sledování výsledku dopadu a možná i první moment

⁸⁵ Zdeněk Kalista: *Tvář baroka*, Praha 1992.

⁸⁶ Gilles DELEUZE: *Logika smyslu*, Karolinum, Praha 2013, 193.

⁸⁷ Roland BARTHES: *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Fra, Praha 2005, 32.

⁸⁸ Jacques LACAN: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse, Livre XI*, Seuil, Paris 1973, 118.

⁸⁹ K vazbě mezi barthesovským *punctem*, lacanovským traumatickým *reálnem* a aristotelským pojmem *tyché* více: Josef FULKA: *Psychoanalýza a francouzské myšlení*, Herrmann&synové, Praha 2008, 191-204. Také: Josef FULKA: *Zmeškané setkání*, Herrmann & synové, Praha 2004, 63-96.

⁹⁰ Jean Paul SARTRE: *Nevolnost*, Československý spisovatel, Praha 1967, 51

⁹¹ GAFFIOT (pozn. 23) 96.

uvědomění si existence náhody. Přesněji: náhody určitého typu, kterou uvádí do pohybu nástroj, jenž symbolicky zastupuje hrací kostka - vynález bájného „kutila“ Palaméda, rádce Řeků v trójské válce, který kromě hry v kostky objevil také hláskové písmo, systém měř, číselnou soustavu a válečnou taktiku, jež v sobě rovněž obsahuje výjimečnost náhody, na jejíž přízeň i nepřízeň se musí stále pamatovat, neboť – jak čteme v Caesarových *Zápisích o válce galské* - „jako ve všem, tak zvláště ve válce mnoho zmůže Štěštěň⁹², která do nebezpečí současně uvrhuje a zase z něj vyprošťuje, neboť jako mnoho bohů má i ona svou světlou a temnou stránku síly. Alea iacta est. Kostky jsou vrženy. Bud' – anebo.

Odbočme však jinam: Stéphane Mallarmé - „*Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu*“ - „*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.*“ Název slavné básně z roku 1897, ve finální verzi poprvé publikované po básníkově smrti v roce 1914. Jak vystihl Maurice Blanchot: název znějící nikoli jako konstatování nezdaru, rezignace na snahu ovládnout nespoutanost náhody, ale spíš jako halasná proklamace plná jistoty, udivující u umělce fascinovaného touhou po mistrovství, který již nechce náhodu zničit, nýbrž „cele se této náhodě oddat, posvětit ji bezvýhradným vstupem do její intimity“, kdy „dílo najednou září nad ním, už ne jako nutné, ale jako nějaké 'možná' čiré náhody, v nejistotě 'výjimky', nikoli nutné, ale absolutně ne-nutné“.⁹³

Jako by už sám název básně – nikoli „hermeticky“ uzavřené, ale naopak otevřené a v pohybu, proto „těžké“⁹⁴ - byl hosenou rukavicí vášni hráče, již lze ztotožnit s vírou, že náhodu je možné každým hodem kostky porazit a vyhrát, neboť: prohra, v níž hráč odmítá uvěřit, je pouze anomálií jinak dobře vymyšleného systému s pravidly, která stačí znát.

Jak připomíná matematik Ivar Ekeland⁹⁵: hra v kostky představuje legendární způsob, kterým se náhodě podařilo proniknout do světa matematiky a podílet se tak na vzniku nové teorie, zvané pravděpodobnost, od počátku provázené snahou náhodu nějakým způsobem systematizovat, modelizovat, vypočítat. Takto je intuitivní uchopení náhody potlačeno a nadále se z ní stává předmět vědeckého experimentu, jehož výsledek, i přes velký prostor nejistoty, je možné předvídat a také ověřovat.

Utváření paradigmatu probabilistického myšlení je spojováno se jmény řady matematiků: Cardano, rytíř de Méré, Pascal, De Moivre, Gauss, Bernouilli, Laplace, Bayes,

⁹² Gaius Iulius CAESAR: *Zápis o válce galské*, Naše vojsko, Praha 2009, 173.

⁹³ Maurice BLANCHOT: *Literární prostor*, Herrmann&synové, Praha 1999, 151-154.

⁹⁴ Srov. Jacques RANCIÈRE: *Mallarmé. La politique de la sirène*, Hachette, Paris 1996.

⁹⁵ Ivar EKELAND: *Au hasard. La chance, la science et le monde*, Seuil, Paris 1991. Také: „La mathématisation du hasard“, in: *Le hasard aujourd'hui*, Seuil, Paris 1991, 195-207.

von Mises, Carnap, Kolmogorov, Borel, De Finetti, Ramsey a mnozí další. Datum, které se přitom nejčastěji uvádí jako „oficiální“ začátek dějin pravděpodobnostního výpočtu, je rok 1654. Právě k němu se vztahuje slavná korespondence mezi matematikem a filosofem Blaisem Pascalem a rovněž matematikem Pierrem de Fermatem⁹⁶ - již vyprovokoval vášnivý hráč rytíř de Méré svým dotazem, jak nejlépe rozdělit bank přerušené hazardní hry⁹⁷ – také však zaslání Pascalova pojednání o tzv. aritmetickém trojúhelníku (*Traité du triangle arithmétique*)⁹⁸ na adresu Akademie. Součástí této práce bylo také předznamenání, v němž Pascal představil řešení problému se sázkou jako akt zrození nové disciplíny, která: spojuje přesnost vědeckých demonstrací s nejistotou náhody a jelikož tyto dvě zjevné protichůdnosti usmiřuje, může se vztahovat k oběma, a tak si právem přisvojit ohromující titul – *Geometrie náhody*.⁹⁹

Tímto však Pascal pravděpodobnost nevynalezl, alespoň ne ve spojitosti s problémem výnosu ze hry, který byl v hledáčku zájmu matematiků již delší dobu před ním.¹⁰⁰ Jak upozorňuje Thierry Martin¹⁰¹: více než tím, jak náhodu změřit a spočítat, je Pascal zaujatý spíš problémem rozhodování se v nejistotě. V tomto směru pak jeho „geometrie náhody“ není výpočtem pravděpodobnosti výnosu, ale především zhodnocením nadějí – šancí. To stále v té nejstarší představě náhody jako Štěštěny, zde hráčského štěstí a neštěstí v jednom.

Není jisté v našem zájmu, ani silách zabývat se blíže představou náhody tak, jak ji ve svých pracích a v souvislosti s teorií her rozvíjeli po Pascalovi také jiní probabilisté. Pouze dodejme, že většina z nich, už ovlivněna poznatky Newtonovy fyziky, tedy obrazem světa jako systému cele řízeného přírodními zákony, se ubírala cestou spíše popření než vyzdvižení vlivu náhody, jenž, alespoň na nějaký čas, utlumila představa, později označená jako „determinismus“. Takto se takřka už v laplaceovském duchu nesou i slova, která již v roce 1708 napsal v předmluvě ke své eseji věnované analýze hazardních her Pierre Rémond de

⁹⁶ Komentované vydání korespondence mezi Pascalem a Fermatem a dalších dokumentů: Pierre-José ABOUT / Michel BOY: „La correspondance de Blaise Pascal et de Pierre de Fermat“, in: *Les Cahiers de Fontenay*, Paris ENS de Fontenay – aux Roses, N° 32, sept. 1983.

⁹⁷ Tento problém známý též jako „problém bodů“ byl až druhou ze dvou otázek, s nimiž se rytíř de Méré obrátil na Pascala. První otázka, u níž Pascalovo řešení neznáme, kterou však odsunul jako mnohem snazší, se zřejmě týkala problému, kolik je třeba hodů dvěma kostkami, aby šance, že padnou dvě šestky byla nadpoloviční. Srov. Catherine CHEVALLEY: *Pascal, contingence et probabilité*, PUF, Paris 1995, pozn. 1, 86.

⁹⁸ Práce byla publikována po smrti Pascala, v roce 1665. Blaise PASCAL: *Traité du triangle arithmétique, avec quelques autres traités sur le même sujet*, Paris, G. Desprez, 1665; *Oeuvres complètes*, L. Lafuma (éd.), Seuil, Paris 1963, 57-62.

⁹⁹ Thierry MARTIN: „Une brève histoire du hasard“, in: *Raison présente* 198, 2016, 10-11.

¹⁰⁰ Více: Ernest COUMET: „Le problème des partis avant Pascal“, in: *Archives internationales d'histoire des sciences*, juillet-décembre 1965, N° 72-73, 245-272.

¹⁰¹ MARTIN (pozn.99) 11.

Montmort: „Chceme-li ke slovu náhoda přiřadit nějakou ideu, již by opravdová filosofie brala v potaz, musíme uvažovat tak, že všechny věci jsou řízeny určitými zákony, jejichž řád je nám většinou neznámý, zákony, které závisí na náhodě, jejíž přirozená příčina je nám skryta“.¹⁰²

A tak se i nadále ptáme stále dokola: je náhoda pouhou iluzí, anebo skutečně existuje? V Deleuzově mallarméovském postřehu je „vrh kostek“ připoután k Myšlence-světu. Ke světu bez principu - „svět, který všechny své principy ztratil: a proto je hod kostkou potencií projevit Náhodu, myslet veškerou náhodu, která rozhodně není principem, ale absencí jakéhokoli principu“.¹⁰³ Zhroucení rozumu? Nonsense? Snad. Rozhodně však něco, co se jednomu směru a běžnému chápání stále vymyká a jde zároveň směrem jiným, o nic méně oprávněným.

Ještě dodejme: Podle antropologa Davida Le Bretona stojí za úpadkem moderního člověka především jeho vynález „smrtícího vpádu jakési série příčin, jejíž rozbuškou je náhoda“¹⁰⁴. Místo „ran osudu“ jen vědomí dysfunkce – poruchy. Po magii a víře už jen dějiny úpadku, vědomí rozčarování z reality až příliš ochuzené racionalitou. Už ve Valéryho úvahách: klasický rozpor ve vnímání skutečnosti, která je buď „viděná“, anebo „představovaná“¹⁰⁵. Odtud pak i valéryovské narušení tradičního modelu rozlišování mezi náhodou „objektivní“ (vnější) a „subjektivní“ (vnitřní): náhoda je sice „vlastností vnějšího světa“, ta ovšem přetéká do světa vnitřního, neboť každá objektivita se skládá ze subjektivních prvků, a tak má každé podobné rozlišení hodnotu pouze relativní.¹⁰⁶ Na což by mohl navázat Deleuze: „Naráží se tu vlastně na princip neurčitelnosti či nerozlišitelnosti: není již zřejmé, co je pomyslné a co skutečné, co je v dané situaci tělesné a co duševní, ne proto, že by se to směšovalo, nýbrž proto, že to nelze poznat [...]“¹⁰⁷

Proto a zcela nakonec jiný rozpor: takový, který filosof Clément Rosset¹⁰⁸ spatřuje jinde, když s důrazem na tvořivý potenciál náhody rozlišuje mezi náhodou „prvotní“ (*hasard*

¹⁰² Pierre Reymond de MONTMORT: *Essay d'analyse sur les jeux de hasard*, Paris, I. Quillau, 1708. Podle: MARTIN (pozn. 99) 12.

¹⁰³ Gilles DELEUZE: *Záhryb. Leibniz a baroko*, Herrmann & synové, Praha 2014, 115.

¹⁰⁴ David LE BRETON: *Passion du Risque*, Métailié, Paris 2000, 88.

¹⁰⁵ Srov. Edmundo Morim de CARVALHO: *Paradoxe sur la recherche – II. Les dessous de la recherche dans les „Cahiers“ de Paul Valéry*, L'Harmattan, Paris 2011.

¹⁰⁶ Srov.: Jürgen SCHMIDT-RADEFELDT: „La théorie du point-de-vue chez Paul Valéry“, in: *Paul Valéry contemporain. Actes et colloques* N° 12, éd. Klincksieck, Paris 1974, 237-249.

¹⁰⁷ Gilles DELEUZE: *Film 2. Obraz-čas*, Národní filmový archiv, Praha 2006, 14.

¹⁰⁸ Clément ROSSET: *Logique du pire* [1971], PUF Paris, 2008.

originel) a náhodou „událostní“ (*hasard événementiel*), jinak také náhodou „tvořící“ (*hasard constituant*) a „tvořenou“ (*hasard constitué*), to vše uchopeno skrze ideu „přírody“:

„Událostní“ náhoda předpokládá přírodu neboli řád už ustanovený, do něhož se vpravuje jako jeho výjimka. Je to typ pozoruhodné a nepředvídatelné události, který známe už z klasické aristotelské koncepce. Jde o náhodu, která je zaznamenatelná jedině ve vztahu k očekávatelnému, tedy navyklému řádu, jemuž sice odporuje, přesto ho nepopírá. Je „tvořená“, protože až druhá, to ve vztahu k přírodě – řádu, který je pro ni základem: „Nejdříve příroda, pak náhoda: bez sledu událostí není *fors* ani *casus*.“¹⁰⁹

V protikladu k této klasické náhodě stojí náhoda „tvořící“ neboli „prvotní“, která nepotřebuje přírodu – řád, tedy kauzální řetězce příčin a následků, neboť ještě před jakoukoli normou a nutností právě od ní samé povstává možnost světa. Tento způsob myšlení o náhodě Rosset označuje jako „tragický“ a jak zdůrazňuje, v rámci dějin filosofie zaujímá spíš marginální postavení. Jde o náhodu typu *clinamen*, což je výraz, dávaný do souvislosti také s řeckým pojmem *parenklisis*,¹¹⁰ V Lucretiově básnickém díle *De rerum Natura (O přirozenosti věcí)*¹¹¹ označuje „odchylku“ atomů, jejich „vychýlení stranou“, díky němuž je ve vesmíru možná změna. Tedy *clinamen* jako pojem, který, jak shodně poznamenává také Zdeněk Neubauer: „Byl ostře kritizován snad bez výjimky všemi mysliteli už od antiky [...] jako výraz myšlenkové nepoctivosti, jakýsi diletantský 'krok stranou'“, a přece je právě na něm „postavena současná vědecká představa skutečnosti, řád skrze fluktuace, od neodarwinismu přes zobecněnou termodynamiku po kosmologii Velkého třesku“.¹¹²

Tedy: náhoda jako počátek všeho, jestliže (podle Lucretia) „atomy klesají v prostoru kolmo svou vlastní tíhou, tu na místě neurčitelném a za neurčito odbočí maličko z dráhy“ - odchýlí se - a „nebýti toho, všecko by hlubinou prázdna padalo dolů na způsob dešťových kapek; prvky by do sebe nemohly vrážet a strkat, takže by příroda nikdy nemohla tvořit“.¹¹³ Tedy: výjimka - vychýlení – zakřivení - vykolejení, i sebemenší, jež rozhoduje, a vše je přitom možné; to nikoli až tak ve smyslu chaosu, ale spontánního, protože nenařizeného řádu. Proto: *clinamen* jako základ životní spontaneity a svobody, neboť: stejně jako se může atom odklonit ze své dráhy, mohu i já změnit spontánně směr své chůze, obrátit svou pozornost

¹⁰⁹ Idem 83.

¹¹⁰ Je otázkou, zda pojem spojovat s Epikurem, neboť se nedochoval žádný jeho spis, kde by výraz *parenklisis* figuroval. Joao Quartim de MOARES: „La pluie et le hasard“, in: *Lucrece et la modernité*, Arman Colin/Recherches, Paris 2013, 99.

¹¹¹ Zde podle Zdeňka Neubauera, jinak přeloženo pod názvem *O podstatě světa* Julií Novákovou (1945) poté také pod názvem *O přírodě* v Antické knihovně (1971).

¹¹² Zdeněk NEUBAUER / Jiří FIALA: *Střetnutí paradigmát a řád živé skutečnosti*, Malvern, Praha 2011, 397.

¹¹³ LUKRECIUS: *O podstatě světa*, Jan Pohořelý, Praha 1945, 75.

jinam – mít nápad. Také však: clinamen jako akt tvořivé korekce, „protičtení“, jak odvozujeme i z Bloomova postřehu, že „narušení souvislosti, tot' svoboda“. ¹¹⁴ Až sem se v kroužení kolem náhody můžeme dostat.

Snad ještě následující: náhoda je jako stále otevřený koncept. Vměstnat se dá do něj ledacos, a to vždy „jen“ v perspektivním „zkrácení“ každého z nás. I proto není pro historika Jacquese Delevskyho¹¹⁵ náhoda nikdy jen náhodou sama o sobě. Neboť: existuje a projevuje se vždy na pozadí právě vládnoucího systému, který je ovšem sám náhodou ovlivňován. Což podle Delevskyho platí i pro svět vědy a její vývoj (umění nevyjímaje), historií tradičně prezentovaný jako logický řetězec s jednotlivými, s přehlednou posloupností na sebe navazujícími dílky, přestože: „náhoda se často podílí na objevech a vynálezech a činí tak mimo logickou dráhu, po níž se vědcovo myšlení ubírá; náhoda je součástí podmínek jeho práce i života a jeho tvořivost zasahuje buď ve shodě nebo neshodě s tendencemi doby, jež sféru jeho konání obklopují.“¹¹⁶

Nakonec: náhoda má nejrůznější odůvodnění: filosofické, vědecké, mystické – anebo žádné. Jejím obcházením kolem dokola a nahlížením ze všech stran bychom však mohli přistoupit na organičnost její povahy, spatřovat v ní spíš záležitost přírodních zákonitostí, pravidel života, bytí, růstu, a to i vedle jakéhokoli nezávislého uspořádání i vyššího organismu. Náhoda je vždy rozporuplná, a ať už je jakákoli, „samospouštící“ nebo taky ne, vždy přichází z nutnosti a přináší změnu. Vždy je nečekaná, překvapí, je zkrátka událostí – povznášející, nebo ničící, nicméně udržující vývoj, i když zřejmě nikoli do nekonečna. Po tomto velikém oblouku a v součtu všeho si proto postačme s neurčitostí náhody, která je blízká i neurčitosti člověka. I proto stojí za to náhodu provokovat, nadbíhat jí, spojovat se s ní: vždyť v každé tvůrčí a objevitelské činnosti je vždy nějak přítomna. Jak souhrnně a v kontextu divadelní improvizace píše Jan Schmid: „Pracovat s náhodou, řídit ji, chápat ji v kontinuitě každé cykličnosti a vzájemnosti všeho pohybu.“¹¹⁷

¹¹⁴ Harold BLOOM: *Úzkost z ovlivnění*, Argo, Praha 2015, 45.

¹¹⁵ Jacques DELEVSKY: „Le hasard dans la nature et dans l'histoire“, in: *Revue philosophique de la France et de l'Étranger* 7/8, 1935, 120.

¹¹⁶ Idem 20.

¹¹⁷ Jan SCHMID: *Improvizace, náhoda a jiné vyhlídky*, Studio Ypsilon, Praha 2018, 90.

Serendipita, náhoda a tvůrčí proces

K podobným otázkám nad situací člověka, jenž musí jednat a orientovat se ve světě, který není průhledný, je neukončený a jen nedokonale determinovaný, se obrací také nejnovější způsob současného epistemologického tázání, které se šíří pod termínem: *serendipity*. Česky (alespoň prozatím) serendipita. Slovo pochází z angličtiny a teprve posledních pár let a stále intenzivněji krouží nad světem vědy, umění a vůbec všeho, co se nějakým způsobem dotýká otázek jistot a nejistot poznání, smyslu, hodnoty, neurčitosti budoucnosti a s tím také související schopnosti kreativity coby síly hybné, obrozující a formotvorné. Anglické výkladové slovníky obvykle vysvětlují pojem serendipity velmi jednoduše jako schopnost učinit šťastný a nečekaný objev s pomocí náhody.¹¹⁸ My se budeme uchýlovat k výkladům méně jednoznačným, vrstevnatějším a věřím, že pro předmět našeho zájmu, jímž je přirozenost začlenění náhody do tvůrčího procesu, a tedy i života, také inspirativnějším, v souhrnu však směřujícím k jedinému – k otevřené možnosti poznání.

Také serendipita se proto stane optikou našeho dotazování nad rolí náhody a jejího legitimního, tj. přiznaného a chtěného začlenění do tvůrčího procesu. Nebude sloužit jen jako jiné, třebaže atraktivně znějící označení náhody. A zajímat nás rovněž bude i překvapivá příbuznost s aristotelsky pojatou náhodou, která je spojována se schopností jednat, čili zvažovat možnosti a volit prostředky odpovídající „terénu“ a okolnostem. Schopnost improvizace. Serendipitu tak představíme jako koncept, který fenomén náhody zajímavě doplňuje o moment předpokládanosti a rozhodnutí – volby. Slibná teorie originálně traktující poměr náhody a intence, imaginace a rozumu, spontánnosti a řízenosti. Jiné myšlení, které proměňuje nejen pojetí vědy, jež se nutně musí nechat ovlivňovat imaginací, ale působí stejně tak i na umění, které se naopak nesmí vzdávat konstruktivního působení racionality. Nebo také jinak a slovy Alberta Einsteina: „Člověk sice může dělat, co chce, ale nemůže chtít, co chce.“¹¹⁹

¹¹⁸ The faculty of making happy and unexpected discoveries by accident. Viz: *The Oxford American Dictionary and Language Guide*, 1999, Oxford University Press, New York – Oxford, s. 918. České výkladové slovníky zatím pojem serendipity ani serendipita neobsahují. Překladové anglicko-české slovníky nabízejí pouze opisy jako např.: vrozené štěstí, dar nacházet neočekávané, příjemné, cenné, ztracené věci. Viz: *Velký anglicko-český slovník II*, Leda a Academia 1997, s. 2064. *Anglicko-český, česko-anglický slovník*, Lingea 2010, s. 572.

¹¹⁹ Albert EINSTEIN: *Jak vidím svět*, Československý spisovatel, Praha 1961, 115.

Definice

Serendipita v současnosti nabízí dva druhy významů. Její běžný význam, který poskytují nejrůznější slovníková hesla, ji ztotožňuje nejčastěji s náhodným objevem, dále se schopností nalézat ztracené věci, vyskytuje se také jako označení drobné, milé zbytečnosti, nebo jako jiné pojmenování vrozeného štěstí.¹²⁰ Druhý význam serendipity vyplývá z báze vědecké a je vykládán nejen jako umění otevřít se nečekanému a věnovat pozornost překvapivé skutečnosti, ale také jako schopnost tuto skutečnost správně interpretovat. Neboli transformovat do modelu něco, co běžně jakékoli modelizaci uniká. Vzhledem k tomu, že serendipita je v centru vědeckého zájmu poměrně krátce, žádnou z množících se „definic“ nelze zatím považovat za jednoznačně platnou, což by se ostatně přičilo otevřené povaze zkoumaného fenoménu. Předložme tedy alespoň několik nejzajímavějších pokusů současnosti:

„Serendipita je schopnost objevovat, vynalézat, tvořit a vymýšlet něco nového, co jsme původně nehledali, a to díky překvapivému momentu, kterého jsme si všimli a správně vysvětlili.“ (Danvers)¹²¹ „Serendipita se týká zpozorování něčeho nečekaného, odchylného a důležitého, co se stane příležitostí k rozvinutí buď nové teorie, anebo rozšíření teorie již existující.“ (Merton)¹²² „[Serendipita] je talent nebo štěstí nalézat překvapivým způsobem nenadálý důkaz svých myšlenek, nečekaně odhalit nové věci a vztahy, které jsme nehledali.“ (Cannon)¹²³ „Serendipita je z části překvapení, náhoda, bezděčnost, otevřenost (ve smyslu chtít se nechat překvapit), novost vzešlá z krátkého trvání.“ (Carvalho)¹²⁴ „Serendipita stojí na začátku heuristického procesu, který vrcholí řešením problému, který původně řešen nebyl.“ (Brom)¹²⁵ „Serendipita – omyly, které vedou k novým objevům, chyby, které mohou mít zajímavé vedlejší účinky.“ (Eco)¹²⁶

¹²⁰ Přehlednou tabulku významových modifikací v různých jazycích nabízí Robert K. MERTON / Elinor G. BARBER: *Viaggi e avventure della Serendipity*, Il Mulino, Bologna 2002, 382-385.

¹²¹ Francis DANVERS: *S'orienter dans la vie: la sérendipité au travail? II*, Paris 2012, 957.

¹²² Robert K. MERTON: „L'Analyse fonctionnelle en sociologie“, in: *Éléments de théorie et de méthode sociologique*, Paris 1965, 47.

¹²³ Walter Bradford CANNON: *The Way of an Investigator*, New York/London 1962, 68.

¹²⁴ Edmundo Morim de CARVALHO: *Paradoxe sur la recherche I. Sérendipité, Platon, Kierkegaard, Valéry. Variation sur le paradoxe 5*, vol. 1, Paris 2011, 388.

¹²⁵ Jean-Marie BRÔM: „Sérendipité et heuristique: le cas Einstein“, in: Danièle BOURCIER/Pek van ANDEL: *La Sérendipité. Le hasard heureux*, Paris 2011, 226.

¹²⁶ Umberto ECO: *Serendipities: Language and Lunacy*, London 1998, 68.

Sortes Walpolianae

Vynálezcem serendipity se v polovině osmnáctého století stal Horace Walpole - čtvrtý hrabě z Orfordu (1717 – 1797),¹²⁷ politik, historik, estét, kritik, vášnivý sběratel, propagátor tehdy módního kultu středověku, příležitostný básník a autor prvního anglického gotického (strašidelného) románu *Otrantský zámek* (1764).¹²⁸ Ten napsal v romanticky tajuplném prostředí svého proslulého sídla Strawberry Hill,¹²⁹ jehož budování zasvětil Walpole více než čtyřicet let svého života. Rezidence, vystavěná u Twinckhamu kousek na jihozápad od Londýna, plnila funkci společenského centra, zároveň však byla místem, kde se hloubavý majitel mohl soustředěně věnovat všem svým sběratelským a vědeckým zájmům. [2,3] Již za Walpolova života se sídlo stalo vyhledávanou turistickou atrakcí. Skvostnou ukázkou neogotického stylu, jehož byl Walpole průkopníkem, když v roce 1747 začal původně obyčejný venkovský dům ze sedmnáctého století přestavovat na „little Gothic Castle“, jehož interiéry a také zahradu sám navrhoval.

Ještě před dokončením přestavby v roce 1790 se Strawberry Hill stalo místem jedné z největších uměleckých sbírek své doby. Proslulá byla zejména Walpolova kolekce renesanční majoliky, unikátní Holbeinovy kresby, mezi mnohačetné skvosty patřily kromě obrazů také zbraně, nábytek, knihy a jiné předměty z minulých období, ale i díla současníků, z nichž mnozí byli Walpolovi přátelé, jako například známý portrétista Joshua Reynolds nebo sochařka Anne Seymour Damer.¹³⁰ Za připomenutí stojí i soukromá tiskárna nazývaná *Officina Arbuteana* nebo také *Elzevirium*, jež byla součástí panství Strawberry Hill od roku 1757 a v tehdejší Anglii patřila k jedněm z nejvýznamnějších.¹³¹ Právě zde její majitel, inspirován příkladem Vasariho a jeho „Životy“ slavných umělců, dával v letech 1762-1780 tisknout své *Anecdotes of Painting in England*, dnes považovaných za základ anglických dějin umění. Je zajímavé dodat, že k čtvrtému svazku svých malířských příběhů připojil v roce 1771 také svou esej o moderním zahradnictví nazvanou *The moderne taste in gardening*,

¹²⁷ Robert Wyndham KETTON-CREMER: *Horace Walpole. A Biography*, London 1964.

¹²⁸ Horace WALPOLE: *Otrantský zámek*, Odeon, Praha 1970. Podobu stejnojmenného krátkometážního filmu získal tajuplný středověký příběh románu v roce 1977. Režisér Jan Švankmajer v něm propojil zamilovanou knižní předlohu, podloženou působivou hudbou Jana Lišky, s fiktivním dokumentem o hledání skutečného místa děje.

¹²⁹ Anna CHALCRAFT / Judith VISCARDI: *Strawberry Hill. Horace Walpole's Gothic Castle*, London 2007.

¹³⁰ Sbírkou byla rozptýlena prodejem v roce 1842, tato akce se stala kulturní senzací století. Databáze všech položek, jejichž umístění je v současnosti známo, je přístupná na stránkách The Lewis Walpole Library (Connecticut). www.library.yale.edu/walpole/. Projekt vznikl u příležitosti příprav výstavy *Horace Walpole & Strawberry Hill*, jež se konala v Londýně ve Victoria and Albert Museum 6. 3. - 4. 7 2010.

¹³¹ Stephen CLARKE: *Strawberry Hill Press and its Printing House*, Yale University Press 2011.

fungující ve své době jako pamflet a předznamenání nového estetického citění doby, v němž umělost a užitečnost (zahradu) nesmí vylučovat přirozenost a krásu (příroda).¹³²

Zájem o umění, dějiny, sbírání starožitností, ale také společenské a diplomatické vloh y zdědil Horace Walpole po svém otci, majiteli jedné z nejkrásnějších obrazových sbírek své doby.¹³³ Jeho otec byl však především jedním z nejdůležitějších mužů tehdejší evropské politiky: Robert Walpole (1676-1745) - britský první ministr v letech 1721-1742, jehož kariéra začínala v době těžké ekonomické krize a byla provázána řadou velkých korupčních afér. Brzy vyhledávaný terč kritiky, „populární“ osobnost, již si dramatik John Gay vybral za předobraz postavy Jonathana Wilda, nezapomenutelného vládce podsvětí *Žebrácké opery* (1728); autorita, již realista Henry Fielding karikoval ve svých satirách a kterou nešetřili ani další známí literáti tehdejší doby jako třeba Alexander Pope, Jonathan Swift nebo James Thompson – příznivci hlasité opozice walpolovského režimu, jemuž se tehdy otevřeně přezdívalo „Robinocracy“.¹³⁴

V roce 1741 vstoupil do politiky také Horace Walpole, stejně jako jeho otec zastánce názorů strany whigů. Na příštích dvacet sedm let se stane poslancem, nicméně více než jako aktivní politik uspěje jako pohotový a vtipný glosátor tehdejší společnosti, neúnavný kronikář doby, což dokazuje jeho bohatá korespondence (dochováno více než čtyři tisíce dopisů), politické vzpomínky *Memoirs of the Last Ten Years of the Rein of George^{III}* a mnoho dalších prací, představujících dnes přesný a podrobný pramen poznání historie tehdejší doby. Bystrý a nezávislý pozorovatel anglického života osmnáctého století, zběhlý účastník otevřených salonních debat, kritik filosofie osvícenců, racionalismu a scientismu. Dobovou i pozdější žurnalistikou¹³⁷ charakterizován jako excentrik a frivolní hedonista. Zároveň však člověk s odstupem. Vzdělaný džentlmen. Pre-dandy. Kultivovaný pěstitel společenských

¹³² Stephen BENDING: „Horace Walpole and Eighteenth-Century. Garden History“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 57, 1994, 209-226.

¹³³ Sbírk a obsahující například díla Van Dycka, Rembrandta, Rubense nebo Velasqueze byla umístěna na panství Houghton Hall v hrabství Norfolk. V roce 1747 k ní šestadvacetiletý Horace Walpole vydal v Londýně podrobný katalog: *Aedes walpolianae, or, A description of the collection of pictures at Houghton-Hall in Norfolk, the seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Orford*. V roce 1779 byla sbírka prodána Kateřině Veliké, dnes je z velké části k vidění v Ermitáži, včetně portrétu desetiletého Horace Walpole od Williama Hogartha.

¹³⁴ Bernard COTTRET: *L'Histoire d'Angleterre XVIIe – XVIIIe siècle*, Paris 2003, 123-125. Christine GERRARD: *The Patriot Opposition to Walpole: Politics, Poetry, and National Myth, 1725-1742*, Oxford 1994.

¹³⁵ K prvnímu kompletnímu vydání Walpolovy korespondence došlo třicet pět let po autorově smrti v roce 1833. *Letters of Horace Walpole, Earl of Orford*, Edinburgh 1833.

¹³⁶ Celkem sedm svazků bylo postupně vydáváno v letech 1798– 1822 Johnem Murrayem v Londýně.

¹³⁷ Thomas Babington MACAULAY: Walpole's Lettres to Sir Horace Mann, in: *Edinburgh Review* n° 58, 1833, 227-258.

vztahů, blízký přítel o dvacet let starší markýzy du Deffand, do jejíhož okruhu přátel z řad vědců, umělců, filosofů a politiků patřil například také slovatný Voltaire.

Poznámka: zmínit některá východiska Walpolových zájmů a aktivit, jeho rušný společenský život, včetně budování „živé“ galerie na Strawberry Hill (kam údajně zavítali minimálně čtyři návštěvníci denně) není v souvislosti se sledovaným tématem serendipity nijak od věci. Jen letmé zachycení šíře zájmů a charakteru Walpolova počínání, které se jeví romantické stejně jako praktické, rozptýlené a přitom soustředěné, totiž napovídá, nakolik bylo životní nastavení tohoto „geniálního diletanta“ v souladu s podstatou objevu, na nějž připadl během svého studia starých erbů a který v dopise Horaci Mannovi, svému příteli a tehdejšímu britskému vyslanci ve Florencii, popsal a pojmenoval jako „serendipity“:

Dopis Horaci Mannovi z 28. ledna 1754:

„[...] Mimochodem, musím Vám vyprávět o jednom svém důležitém objevu. V jedné staré knize o benátských erbech jsem našel dva rodu Capellů, kteří, jak napovídá jméno, si nesou ve znaku klobouk. Na jednom byl přidán květ lilie na modré kouli a jsem přesvědčen, že jej rodině propůjčil Velkovévoda jako důkaz jistého spojení. Medicejové, jak víte, měli ve svém znaku podobný symbol. Tento objev jsem učinil díky štěstí, které pan Chute nazývá Sortes Walpolianae a s nímž v pravou chvíli nalézám vše, kdekoli se ponořím. Tento objev je pravděpodobně takového druhu, který nazývám Serendipity, slovo velmi podmanivé, a protože nemám co říct lepšího, pokusím se Vám ho vysvětlit: lépe ho pochopíte oklikou než z definice. Kdysi jsem četl jednu prostou pohádku, která se jmenovala 'Tři princové ze Serendipu'. Jak Jejich Výsosti cestovali, bez ustání objevovali, náhodou a s důvtipem, věci, které nehledali: jeden z princů si například všimne, že po cestě nedávno šla nějaká mula, slepá na pravé oko, protože tráva byla spasená jen po levé straně, kde nebyla tak hezká jako ta napravo – nyní již chápete smysl Serendipity? Jeden z nejlepších příkladů tohoto nahodilého důvtipu (neboť je třeba Vás upozornit, že v žádném případě objev nějaké věci, kterou hledáte, neodpovídá tomuto popisu) zažil Lord Shaftesbury, který během jedné večere, již pořádal nejvyšší kancléř Clarendon, odhalil manželský svazek mezi vévodou z Yorku a slečnou Hydeovou, když si všiml úcty, kterou matka prokazovala dceři u stolu.¹³⁸

¹³⁸ *Letters of Horace Walpole*, vol. II, Edinburgh 1906, 365-366. Podtržení slov podle vydání z roku 1906.

Pohádka o třech princích ze Serendipu:

Jak vyplývá z pasáže slavného dopisu, který se stal doslova rodným listem serendipity, inspirací k vytvoření nového slova – které spojovalo náhodu, štěstí či pravou chvíli s důvtipem (rozumem) do jedno významového celku - byla pro Walpola pohádka, již znal z dětství. Příběh o třech putujících princích [4] byl v Evropě osmnáctého století velice populární a jeho kořeny sahají až do Orientu, na který odkazuje i zeměpisný název *Serendip*, k němuž se neologismus *serendipity* přímo vztahuje. Jak uvádí Goodmannův etymologický výklad¹³⁹, „*serendipity*“ je odvozen od pojmu *Serendip* (nebo také *Sarendip* či *Serendib*), starého perského pojmenování ostrova Ceylon, dnešní Srí Lanky. To se zase váže k hindustánskému pojmenování Ceylonu – *Sarandīp*, jež souvisí s rovněž hindustánským *sunahrā-dīp*, což znamená zlatý ostrov. Název Serendip je tak nakonec Goodmanem vysvětlován jako jazyková zkomolenina slova vztahujícího se k významu „zlatý ostrov“.

Evropská reinterpretace pohádky o *Třech princích ze Serendipu* má svůj základ v jednom z persky psaných příběhů sbírky *Hasht Bihisht (Osm rájů)* z roku 1302 od indického básníka Amira Khusraua.¹⁴⁰ V roce 1557 se objevila v Benátkách ve volném a rozšířeném italském překladu pod názvem *Perregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Seredippo*. Za autora této oblíbené, opakovaně vydávané a do dalších evropských jazyků¹⁴¹ často překládané verze je uváděn Cristoforo Armeno.¹⁴² Zejména ve Francii popularita příběhu ještě stoupla od počátku osmnáctého století, kdy se ve společnosti rozšířila móda literárních salonů a zejména díky francouzskému překladu *Tisíce a jedné noci* v roce 1704 vzrostl zájem o žánr orientální povídky. Tou se inspiroval například také Voltaire, který v roce 1748 vydal filosofickou povídku *Zadig čili Osud*, k níž se váže obvinění jejího autora z plagiátorství. Incident se přitom vázal na jeden z tehdy porůznu cirkulujících motivů, v němž hrdina či hrdinové dokážou do detailů podle nejrůznějších indicií, jichž si mimoděk všimli, popsat zvíře, které nikdy neviděli. Ve Walpolově dopisu jde o mulu, v původních orientálních příbězích to byl

¹³⁹ Leo A. GOODMAN: „Notes on the Etymology of *Serendipity* and Some Related Philological Observations“, in: *Modern Language Notes*, vol. 76, n° 5, 1961, 454-457.

¹⁴⁰ Tato původní verze byla věrně přeložena do angličtiny poprvé v roce 1927: Mohammad HABIB: *Hazrat Amir Khusrau of Dehli*, Bombay 1927. Zde také bližší životopisné údaje Khusraua.

¹⁴¹ Například německá verze z roku 1583, kterou v Basileji vydal Johann Wetzel pod názvem *Die Reise der Söhne Giaffers* (Giaffer – jméno krále ze Serendipu).

¹⁴² Jedná se o pseudonym, pravé jméno není známo, existují dohady o arménském původu tohoto autora. Knihu vydal Michele Tramezzino. Více: Theodor G. REMER: *Serendipity and the three princes from the Peregrinaggio of 1557*, Oklahoma 1964. Zde také podrobný seznam dalších překladů, 184-190. Christopher SCHUYLER: „Christopher the Armenian and the three princes of Serendip“, in: *Comparative Literature Studies*, vol IV, 1967, 229-258.

nejčastěji velbloud (ten se vyskytuje například také v Talmudu), Voltairův hrdina takto ve třetí kapitole povídky odhalil psa a koně.¹⁴³ Motiv Voltaire údajně opsal od jiného francouzského salonního autora, kterým byl ve své době oblíbený Chevalier de Mailly, jehož verze z roku 1719 (anglicky 1722) byla s největší pravděpodobností tou, kterou v dětství poznal také Horace Walpole.¹⁴⁴

Příběh s velbloudem je hned první povídkou souboru a stala se také nejznámější. Seznamme se proto alespoň ve zkratce s jejím obsahem:

Tři princové se vydali do světa za poznáním a prvního koho na své výpravě potkali byl majitel karavany, který postrádal jednoho ze svých velbloudů. Ten se na mladíky obrátil, zda ztracené zvíře náhodou neviděli. Princové, kteří si cestou všimli nějakých stop, odpověděli, že ano. Pro jistotu se však zeptali: Byl velbloud jednooký? Nechyběl mu zub? Nekulhal? Majitel vše odsouhlasil a princové potvrdili, že muselo jít o jeho velblouda a že ho nechali daleko za sebou. Velbloudář se vydal hledat ztracené zvíře směrem, který mu princové ukázali. Nic nenašel a když mladíky opět potkal, vyčetl jim, že si z něj utahovali. Ti odpověděli: Posuďte sám, zda podle znamení, která jsme popsali, jsme měli v úmyslu tropit si z vás žerty. Copak není pravda, že váš velbloud nesl z jedné strany máslo a z druhé med? Že na něm seděla žena a že ta žena byla těhotná? Když velbloudář uslyšel tyto podrobnosti, nabyl přesvědčení, že mladíci zvíře ukradli. Odvedl je proto k panovníkovi a žádal soud. U dvora však nakonec princové vysvětlili, jak dokázali popsat zvíře, které nikdy neviděli: Velbloud byl jednooký, protože tráva podél cesty, kudy šli, byla spasená jen na jedné straně, třebaže na druhé byla hezčí. Neměl jeden zub, protože cesta byla posetá nedožvýkanými sousty trávy o šířce odpovídající zubu podobného zvířete. Kulhal, protože stopy na zemi ukazovaly, že jednu nohu musel táhnout. Z jedné strany nesl máslo a z druhé med, protože si v jednu chvíli všimli na pravé straně cesty hromady mravenců, obvykle vyhledávajících tučné, a nalevo množství much zbožňujících med. Na zvířeti seděla žena, protože si všimli místa, kde velbloud poklekl a kde zůstal otisk dámského střevíce a vedle něj trochu vody, jež páchla po moči. A tato žena byla těhotná, což usoudili podle otisků rukou na zemi, které zanechala, když se ztěžka zvedala. Když panovník uslyšel tato vysvětlení, prince propustil a ti se vydali na další cestu.

¹⁴³ Voltaire: „Le chien et le cheval“, in: *Zadig ou la Destinée*, Paris 2006, 24-28.

Voltaire: „Pes a kůň“, in: *Zadig čili Osud. Východní povídka*, Praha 1910, 19-24.

¹⁴⁴ Chevallier de MAILLY: *The travels and adventures of Three princes of Sarendip. Intermixed with eight delightful and entertaining novels, translated from the Persian into French and from thence done into English*, London, 1722.

Předpoklady

Jakkoli je walpolovská definice serendipity založena právě na tomto příběhu, je pravdou, že pohádka není až tak ilustrací schopnosti nalézat díky náhodě něco výjimečného a nečekaného, ale spíš toho, jak dokázat vyjít z dané situace, jak si všimnout věcí a okolností a vše si umět dávat do souvislostí. Podstata serendipity se tak v podstatě jeví jako existenciální: být schopen se v chaosu světa nějak zásadně orientovat. Náhoda pak v tomto procesu hraje roli dočasné události, jako něco, co narušuje obvyklou časovou strukturu a co nám může (pokud si všimneme) být v naší orientaci hodně nápomocno.

Pro italského historika Carla Ginzburga¹⁴⁵, tvůrce alternativního vědeckého paradigmatu stopy, je zmiňovaný orientální příběh, v Evropě zpopularizovaný zejména Voltairovou verzí *Zadig*, zárodkem žánru detektivky. V ní je hlavní představitel – vyšetřující detektiv – zpravidla vybaven jednak dovedností dopátrat se neznámých příčin nejen na základě logického vyvozování z doložitelných indicií, ale také schopností otevřít se intuitivnějším cestám v podobě zavěření něčeho rozhodujícího, vnuknutí, šestého smyslu či náhlého osvětlení, díky nimž také zpravidla záhadu nakonec vyřeší. Neboli momentální pochopení celé komplexity jevů, nazření skutečnosti, okamžik setkání s pravou realitou. Vzácná chvíle, kterou řecká tradice pojmenovává *kairos*, východní filosofie jako *satori*, v arabské kultuře se podobnému významu přibližuje slovo *al-firâsa*. Podle Ginzburga termín odvozený ze slovníku arabského sufismu, který jej používal k pojmenování nejen mystických intuicí, ale také těch forem poznání, jež předpokládají pronikavost intelektu. *Al-firâsa* je takto něco jako nástroj, kterým se učíme dívat. „Bazická“ intuice, kterou nelze ztotožňovat s nejrůznějšími iracionalistickými interpretacemi intuice, jež přineslo devatenácté a dvacáté století. Specifický druh intuice, kterým jsou vybaveni všichni dobří lovci nebo námořníci, orientující se v prostoru bez mapy v ruce. Intuice, která vytváří úzké spojení mezi člověkem (zvířetem) a ostatními živočišnými tvory.¹⁴⁶

Serendipitní způsob nazírání světa bývá často ztotožňován se schopností, jež předpokládá - mít obě oči otevřené: jedno pro to, co hledáme a druhé pro to, co nehledáme. Nutný předpoklad pro činnost každého dobrého detektiva, správně větrícího lovce, či prostě bystrého pozorovatele. Serendipita není jen náhodný objev či šťastný nález. Je to především správná dispozice, aristotelovské *hexis*. Správný stav, nastavení, rozpoložení či jednoduše

¹⁴⁵ Carlo GINZBURG: *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris 1989, 167.

¹⁴⁶ Idem 180.

schopnost „být na číhané“. Vnímat nahodilosti konkrétní situace, umět citlivě reagovat v dané (příznivé a neopakovatelné) chvíli a tímto způsobem testovat správnost nebo také mýlku svého konání. Stav aktivního hledání s nezbytným koeficientem nejistoty, který zvyšuje plodnost náhody.

Jeden z možných návodů, jak si podobný serendipitní stav myslí navodit nabízí ve své eseji *De Bibliotheca* Umberto Eco, když chválí možnost svobodného pohybu mezi regály knihovny a připomíná příznivé efekty, jež taková procházka s sebou může přinést: „Pojem knihovny je založen na nedorozumění, a to v tom, že se chodí do knihovny proto, abychom našli knihu, jejíž název známe. Je pravda, že k tomu dochází často, ale hlavní funkcí knihovny [...] je, že umožňuje objevovat knihy, o jejichž existenci jsme neměli tušení a které, když je objevíme, jsou pro nás nakonec nejdůležitější.“¹⁴⁷

Podobné šťastné nálezy či náhody přitom samozřejmě nepřicházejí samy od sebe. Předpokladů pro jejich zjevení je více a vždy souvisí s reakcí pozorovatele, neboť „kde nic nereaguje, tam ani působení nic nepůsobí a také tam nic není“. (Hejdánek)¹⁴⁸ Tedy permanentní proces reaktibility mezi objektem (svět) a subjektem (individuum). Nezbytná pozornost, jež vyplývá jak z postoje bloumajícího flanéra lhostejného k času, tak i z pohotovosti lovce, jenž má políčeno právě na jeden správný okamžik. Chceme-li ovšem lapit náhodu, spoléhat nelze pouze na intuici, reflex nebo nenadálou inspiraci. Vždy se jedná o reakci (moment rozhodnutí), jež je součástí delšího, souvislého pozorování a příprav. Teprve pak nejsme náhodou zaskočení, dokážeme z ní profitovat a interpretovat ji jako událost určujícího významu. Výstižně se v tomto smyslu vyjádřil Paul Valéry, když popisoval tvůrčí akt básníka, který lze vztáhnout i na tvůrčí akt obecně: „Představuji si toho básníka [...], tváří se že spí ve smyšleném středu svého dosud nevytvořeného díla, aby se lépe zmocnil své kořisti, totiž okamžiku vlastního tvůrčího aktu. [...] A právě zde číhá tajemná lovecká múza Arachné, pozorně hlídá náhody a z nich si vybírá pokrm.“¹⁴⁹

Jako zásadní se v tomto ohledu jeví náš postoj, dispozice či vnímání, jež by mělo být předmětem kontinuálního procesu „zušlechtování“, protože takovému nastavení se lze učit, pokud není rovnou naší přirozeností. Věci je dokonce možné předpřipravovat, „zadělávat“ na ně, nasměrovávat je a dávat jim příležitost. Jak říká filosof Vladimír Jankélévitch: „Příležitost

¹⁴⁷ Umberto ECO: *De Bibliotheca*, Caen 1986, 5.

¹⁴⁸ Ladislav HEJDÁNEK: „Subjekt, dění, universum“, in: *Tvář IV*, 1969, 31.

¹⁴⁹ Paul VALÉRY (pozn. 11) 91.

není nečekané štěstí, které přichází samo sebou, ale řízená náhoda, sloužící naší vůli.¹⁵⁰ Moment, který netoleruje zpoždění ani váhání. Chvilé rozhodnutí. Nikoli projev naší nevědomosti, ale permanentní zvědavosti a zájmu, které produkuje jediné otevřená mysl. Tedy taková mysl, jenž objev, který nekoresponduje s tím, co jsme očekávali, dokáže uznat za užitečný, ba přímo heuristický, přestože ví, že ve skutečnosti se jedná třeba o omyl či odchýlení od vytyčené trasy.

V kontextu serendipity se takto vedle náhody představuje i chyba jako konstruktivní záležitost. Představuje se ovšem jako poznání něčeho jiného nežli toho, co jsme chtěli pozorovat. Jako poznání něčeho, co by nebylo možné vypožorovat „přímo“. Stává se součástí procesu, který Umberto Eco v *Teorii sémiotiky* popisuje jako „interpretaci nekódovaného kontextu a okolností“, při němž si vypomáháme nejrůznějšími oklikami, „unášením“ či „vypůjčováním“ pravidel odjinud.¹⁵¹ Podle psychologa Wolfganga Köhlera - na jehož dílo *Dynamika v psychologii* (1940) odkazuje v knize *Umění a iluze* Ernst H. Gombrich v souvislosti se záhadou stylu - rozšíření zvědavosti za vymezenou oblast, „překračování“ jako vědecká technika, kterou dále vysvětluje takto: „Nejšťastnější okamžiky v dějinách poznání nastávají tehdy, když fakta, která dosud nebyla ničím než specifickými údaji, se najednou přenášejí na jiná, zdánlivě vzdálená fakta a objevují se tak v novém světle.“¹⁵² Jinými slovy: postup, kterým si vytváříme příznivé prostředí či prostor svobody, který nevyklučuje nejistotu tápání, chybování, vznikání vedlejších, nečekaných myšlenek. Teprve z těchto předpokladů (nutného zázemí) se rodí serendipita. Kvalita, která se dostavuje, když během hledání jedné věci, najdeme nečekaně druhou, kterou uznáme za významnější, než byla ta první. Tak se přeskupuje i hierarchie věcí.

Podle psychiatra a fenomenologa Eugèna Minkowskeho je nezbytnou kvalitou pro každý nečekaný nález „rozptýlená pozornost“. S tou se ovšem musí umět zacházet. Abychom se nestali její kořistí, musí nás vést v první řadě zájem (nastavení, naladěná disponovanost mysli). Teprve pak nepropadneme chaosu všemožných myšlenek a vjemů, i když naši pozornost nebudeme upínat k jedinému předmětu. Minkowski chápe pozornost jako jeden z podstatných a nezbytných prvků pro život. Jsme-li nasměrováni na jednu věc, musíme ji stále vnímat v kontextu ostatního světa. Tedy pěstovat tak širší trvalou pozornost. Upnutí se na jeden předmět, což by rozum chtěl, však podle něj znamená smrt pozornosti. Obdobně jako se

¹⁵⁰ Vladimír JANKÉLÉVITCH: *Le Je-ne- sais-quoi et le Presque-rien I.*, Seuil, Paris 1980, 123.

¹⁵¹ Umberto ECO: *Teorie sémiotiky*, Brno 2004, 155.

¹⁵² Ernst Hans GOMBRICH: *Umění a iluze*, Odeon, Praha 1985, 39.

básník Paul Valéry vyjádřil, že náhodu nelze fixovat pohledem, také Minkowski neslučuje pozornost s podobnou představou: „Předmět myšlení se musí vyvíjet a proměňovat. Stačí, když jej znehybníme, a zmizí. Barva, na kterou se intenzivně zaměříme, se stane neviditelnou, tón, který bez rozptylování posloucháme, se postupně vytrácí.“¹⁵³

V šedesátých letech dvacátého století se podobně vyjadřuje také Anton Ehrenzweig, rakouský psychoanalytik a estetik, když ve své knize *Skrytý řád umění* zdůrazňuje ve svých úvahách nad moderním uměním nutnost spolupráce mezi „polyfonním“ a „monodickým“ myšlením, neboť skutečný tvůrčí proces nastává teprve až kombinací obou. Vládne-li se oběma, je umožněna interakce mezi jinak pomalým vědomím a rychlým nevědomím, dialog mezi imaginací a rozumem. To ovšem předpokládá správné vyvažování obou způsobů fungování mysli. Teprve pak integrování chaosu netříští rozum.¹⁵⁴ Podobný přístup uplatňuje autor také ve svém výkladu tvůrčího procesu, kde se intelekt a spontánnost nemají vzájemně vylučovat, ale doplňovat, a tím také podle něj v jinak značně chaotické povaze moderního umění objevovat skrytý řád, který dokonce nabízí nepodléhat času: „Moderní umění předvádí až příliš otevřeně atak ne-rozumu proti rozumu. Síla tvůrčího myšlení přitom podobnou pohromu dokáže zvrátit. Dočasně to může vypadat, že rozum stojí stranou a že moderní umění vypadá skutečně jako chaotické. Ale čas odkryje řád skrytý ve spodních vrstvách umění [...]“¹⁵⁵

Hovoří-li dále Anton Ehrenzweig v souvislosti s uměleckou činností a její výukou o požadavku „využít intelekt, jeho sílu ve jménu spontánnosti“,¹⁵⁶ nebo také o možném procvičování spontánnosti prostřednictvím intelektu, vracíme se v podstatě zase zpátky k legendárním dopisu Horace Walpole a k jeho na první dojem nesourodému spojení, jež v něm použil - „*accidental sagacity*“, což bychom mohli přeložit jako nahodilý důvtip či náhodná inteligence. Kombinace, v níž se nečekanost náhody provokující naši spontánnost snoubí s uvážlivostí a rozumem. Význam serendipity se tímto zajímavým způsobem posouvá od náhodného objevu spíše směrem ke specifické vnímavosti či pozornosti, kterou každý takový objev předpokládá. Serendipita jako vnímavost pro nečekanou věc, ale také rozhodnutí metodicky věnovat této nečekané věci pozornost.

Serendipita je proces, během něhož se konstruuje naše poznání. Proces, který osciluje mezi racionalitou a imaginací, logikou a estetikou. Proces, který fascinuje vědce i umělce.

¹⁵³ Eugène MINKOWSKI: *Vstříc kosmologii*, Praha 2011, 78.

¹⁵⁴ Anton EHRENZWEIG: *L'Ordre caché de l'art*, Paris 2005, 29.

¹⁵⁵ Idem 29.

¹⁵⁶ Idem 193.

Všímavá vnímavost, která je předpokladem orientace v chaosu světa. Naše předpoklady k ní jsou vrozené, nicméně vlivem civilizačního vývoje jsou většinou oslabovány a zanedbávány. Člověk je zhýčkaný, otupený vnímat věci kolem sebe stále nově. Serendipitní způsob myšlení není ve své podstatě ničím novým, měl by být naší přirozeností a v genech ho jistě zasuté máme. Přesto se dnes jeho zpětnému přisvojování musíme učit a hlavním předpokladem je jinak posunutě myslet, aby se samo myšlení stalo tvořivým procesem. Takové „oživené“ myšlení pak není v zajetí jednou vytvořených logických struktur, ale je připraveno hledat a otevírat se novým možnostem, novým konfiguracím třeba již dříve poznaných a zařazených jednotlivostí. Vycházet přitom můžeme také z moderní psychologie, která správné myšlení charakterizuje jako permanentní pohyb mezi dvěma póly, mixací dvou různých stylů myšlení, které představují jak logická disciplína a realistický postoj tak také vágní, imaginativní putování.¹⁵⁷

Francouzská epistemoložka Sylvie Catellin¹⁵⁸ charakterizuje serendipitní myšlení a praxi jako kombinaci dvojího typu zkušenosti, kdy první vychází z opakování, zvyku, a tudíž i z tradice a druhá z tvořivosti, která otevírá možnost nedeterministické činnosti a změny. Umělecká tvorba se přitom nachází právě na průsečíku obou přístupů. Znamená to, že tvůrčí proces, ačkoli se podobně jako hra podrobuje pravidlům, je z podstaty spontánní, nepředvídatelný, otevírá prostor možného, prostor změny. Catellin přitom dokazuje, že právě takové vznikání uměleckého díla odpovídá procesu, který je v souvislosti se serendipitou označován jako abduktivní a jenž se velmi blíží epistemologickému konceptu zformulovanému na konci devatenáctého století americkým sémiotikem Charlesem Sandersem Peircem.

Pojem abdukce, který Peirce začal používat ve své teorii poznání, představuje třetí z typů úsudku vedle dedukce a indukce. Samotná abdukce je odvozena z Aristotelova pojmu „*apagogè*“ (*apagoga*), kterým je označován závěr učiněný z jednoho jistého a jednoho nejistého předpokladu.¹⁵⁹ Způsob poznání, který se utváří na základě minulé zkušenosti, zároveň však počítá s momentem neprůhlednosti, něčím, co si vysvětlit nedokážu a způsobuje stav nejistoty. Protože je abdukce povahy nejisté, je zároveň nejkreativnější cestou poznávání, jehož proces nikdy neustává – je v pohybu. Jde o svébytné pohyblivé spojení mezi

¹⁵⁷ Milan NAKONEČNÝ: *Základy psychologie*, Praha 1998, 298-356.

¹⁵⁸ Sylvie CATELLIN: „L'Abduction: Une pratique de la découverte scientifique et littérature“, in: *Hermès* 39, 2004, 170-185.

¹⁵⁹ Ohledně Peircovy inspirace Aristotelovým spisem *Analytica Priora* II, 25, kde se pojem vyskytuje viz Herman PARRET: *L'Esthétique de la communication. L'au-delà de la pragmatique*. Bruxelles 1999.

pochybností a přesvědčením.

Podle Peirce je tedy pohyb poznání zajišťován *pochybností (doubt)*: „Je samozřejmě pochopitelné, že svět, který považujeme za reálný, není tak úplně reálný, ale že existují věci podobně nezávislé. Nemůžeme si být zcela jisti, že tomu tak není.“¹⁶⁰ Pochybnost je tedy pro Peirce neklidný a neuspokojivý stav. Z něho se ovšem usilujeme vymanit a přejít do stavu *přesvědčení (belief)*.¹⁶¹ Zdůrazňuje, že pochybnost (nejistota) nás stimuluje k jednání, přesvědčení nás naopak nenutí jednat ihned, zato nás přivede do takového stavu, že když dojde k určité okolnosti, budeme se určitým způsobem chovat. Poznání je tak podle Peirce proces *adaptace* na prostředí, který vede od nejistoty k přesvědčení a od přesvědčení zase k pochybování. Karteziánské pojmy jasnosti a zřetelnosti jsou považovány za zastaralé, důraz je naopak kladen na imaginaci a údiv, dále pak na vědomí kontextovosti a vztahovosti našeho poznání, které jedině za těchto předpokladů může být pro nás přínosem. Vysvětlují se tím i legendární slova Louise Pasteura, jež pronesl v roce 1854 na jedné ze svých přednášek a dnes jsou považovaná takřka za moto serendipity: „Náhoda přeje jen duchu připravenému.“¹⁶² Bez *anticipace* (předpřipravenosti, předjímání), kontinuálního ukládání do struktury přečteného nelze z náhody těžit, neboť ta představuje okolnost, která sice umožňuje dospět k požadovanému výsledku, nicméně ho nedělá. A v umění je to podle Hanse Georga Gadamera obdobné:

„Umělec spíše oslovuje připravenou duši a volí to, co slibuje účinek. Sám je přitom postaven do stejných tradic jako publikum, které má na mysli a které shromažďuje. V tomto smyslu je pravda, že jako jednotlivec, jako myslící vědomí nemusí výslovně vědět, co činí a co jeho dílo říká. Neboť herec, sochař či divák nikdy nejsou strženi jen do cizího světa kouzel, opojení a snu, nýbrž vždy je to také vlastní svět, jemuž jsou vydáni tím více, čím hlouběji se v něm poznávají. Co trvá, je kontinuita smyslu, která spíná umělecké dílo se světem existence [...]“¹⁶³

¹⁶⁰ Citováno podle Claudine TIERCELIN: *C. S. Peirce et le pragmatisme*, Paris 1993, 68.

¹⁶¹ Charles Sanders PEIRCE: *Love, Chance and Logic. Philosophical Essays*, Nebraska 1998, 232.

¹⁶² Přednáška byla realizována 7. prosince 1854 v Douai.

Text přístupný na: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73639/f137.chemindefer>

¹⁶³ Hans-Georg GADAMER: „Pravda a metoda“, in: Miroslav PETŘÍČEK (ed.): *Myšlení o divadle II*, Praha 1993, 24.

Manifestace

Interdisciplinární diskurz, který se v posledních letech kolem serendipity rozvíjí, svědčí o tom, že serendipita je dnes vnímána jako fenomén zasahující v podstatě do všech oblastí lidských aktivit a výjimkou není samozřejmě ani umění. Také do kontextu výtvarného umění přináší neobvyklou optiku vztahovanou na fenomén náhody, k němuž je v rámci dějin výtvarného umění obvykle přistupováno dvěma protichůdnými přístupy. Ty se víceméně ztotožňují s traktováním náhody coby záležitosti matematické a logicky uchopitelné, anebo záležitosti spíše psychologické. Prvnímu přístupu se i v umění přibližují projevy, které nejrůznějšími způsoby traktují poměr nahodilosti a řádu, inklinují k logice a přesnosti, druhému zase ty, které jsou intuitivnější, spontánnější, pracují s imaginací, snem, vzpomínkou a podobně.

Takto dichotomně lze nahlížet na řadu známých příkladů, jež nám dějiny nabízejí, při bližším zkoumání bychom ale museli zřejmě souhlasit se sloučením obou principů lidského jednání, záměrného i nezáměrného. Oba totiž vychází (nebo by měly vycházet) z okolností, jež nás obklopují, na něž nějak reagujeme, jež si přizpůsobujeme, anebo naopak ony nutí, abychom se přizpůsobili my jim. Proces vzájemného vyvažování. Neboli *homeostáze*, již fyziolog Walter B. Cannon – po druhé světové válce jeden z nejznámějších propagátorů serendipity ve vědeckých kruzích¹⁶⁴ – popsal jako specifický mechanismus reakce na změny vnějších podmínek, proces udržení vnitřní stability těla vzhledem k vnějším změnám, stav dynamické funkční rovnováhy v živém organismu. Tuto rovnováhu pak případné „poruchy“ nemusí nutně ohrožovat, naopak jsou chápány jako podněty povzbuzující systém ke znovunalézání rovnováhy a rozšiřování jeho komplexnosti.¹⁶⁵

Také umění jako každá kreativní činnost je projevem podobné adaptace, včetně schopnosti zareagovat na odchylku, poruchu, náhodu, nečekanost situace. A začít bychom mohli třeba již u pravěkých umělců, kteří svou kresbu přizpůsobovali hrbolům a nerovnostem zdi, oblázku či kosti a tvary či obrazy tak nacházeli ne-li zcela tak alespoň částečně hotové. A příklady podobného vyvažování mezi náhodou a intencí bychom našli spoustu. Připomeňme známé „topos“ v historii umění, jež objevujeme již u Plinia Staršího, který vypráví, jak malíř Protogenes nedokázal věrně vystihnout pěnu u psí tlamy, až nakonec ve vzteku hodil na

¹⁶⁴ Walter B. CANNON: „Gains from Serendipity“, in: *The Way of an Investigator*, 1965 (1. vyd. 1945), 68-78.

¹⁶⁵ Idem 113-114.

nepodařené místo houby nasáklou barvou a výsledek předčil očekávání, ¹⁶⁶ podobně se traduje Botticelliho použití houby ke znázornění krajiny na jednom z jeho obrazů, a konečně je to snad i nejcitovanější příklad podobného využití náhody u umělce vedeného až vědeckou ambicí - Leonarda da Vinci, který tento svůj postup popsal ve svém *Traktátu o malířství*, na kterém pracoval od roku 1490 a v němž vedle hození barvami napojené houby na zeď nabádá k následnému studiu vzniklých skvrn na „opelichané a zašpiněné zdi“, z níž se dá ledacos vyčíst.¹⁶⁷ Takové jsou až anekdotické příklady využití náhody v umění, dlouho ilustrující náhodu v roli spíše jen služebné a okrajové. V kontextu serendipity vyložitelné také jako výsledek nechtěného chtění. Ovšem je-li náhoda zakódovaná v každé tvorbě, jak tvrdíme, je zároveň něčím, co jí samu do jisté míry přesahuje, takže se stává její organickou součástí. Tak je to pravděpodobně odjakživa, třebaže ve valné většině nepřiznaně.

Předmětem snad prvního systematictějšího zájmu se náhoda stala až na konci osmnáctého století, kdy anglický krajinář Alexander Cozens ¹⁶⁸ vypracoval seriózní metodu, jak na základě skvrn stimulovat imaginaci.¹⁶⁹ [5,6] Ve své době neobjevený zůstal také pozoruhodný francouzský text spisovatele, fotografa a malíře Augusta Strindberga, který v roce 1894 napsal krátkou esej *O náhodě v umělecké tvorbě*, v níž si představuje působivost jedné Beethovenovy sonáty hrané na klavíru naladěném „nazdařbůh“, výrobcům flašinetů doporučuje, aby „hudební kaleidoskop“ získávali dřevěním matric na způsob pèle-mêle, neboli náhodou, a zmiňuje se také o konceptu „teologie náhody“, kdy doporučuje pracovat nikoli podle přírody, ale jako příroda.¹⁷⁰

Požadavek náhody vstupuje provokativně do uměleckého světa až na začátku dvacátého století. Dadaisté velebí její přednosti, dobře známá je historika Jeana Arpa z roku 1916, kterou Hans Richter zaznamenal ve svých vzpomínkách slovy: „Ve svém ateliéru [...] Arp dlouho pracoval na jedné kresbě. Protože stále nebyl spokojen, roztrhal ji a její útržky nechal spadnout na zem. Když se po nějaké době jeho pohled náhodou zastavil na místě, kam

¹⁶⁶ PLINIUS Starší: *Kapitoly o přírodě*, Praha 1974, 278-279. Historiku připomíná také např. Michel de MONTAIGNE: kap. „Náhoda bývá často poslušna rozumu“, in: *Essaye*, J. Otto, Praha 1917, 63-64. „A nepřekonal náhoda malíře Protogena v dovednosti umělecké? Když do všech podrobností a k své spokojenosti dokončil obraz unaveného a zemdlého psa, nemohl zobraziti pěnu a sliny tak, jak by byl chtěl, jsa rozmrzen svým dílem vzal houby a tak, jak byla plna rozličných barev, mrštil jí na plátno, aby všecko smazal; náhoda řídila ránu přesně na psi tlamu, a tak nahradila, nač nestačilo umění.“

¹⁶⁷ Leonardo da VINCI: *Úvahy o malířství*, Praha 1941, 13, 15, 18.

¹⁶⁸ Alexander COZENS: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Composition of Landscape*, J. Dixwell, London 1785.

¹⁶⁹ Jean-Claude LEBENSZTEJN: *L'Art de la tache: Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Montélimar 1990.

¹⁷⁰ Auguste STRINDBERG: *Du hasard dans la production artistique*, Paris 1990, 20-21.

kousky papíru dopadly, byl překvapen jejich dispozicí, která byla zrovna taková, o jakou se předtím marně pokoušel. [...] Považoval toto vyvolání náhody za 'prozřetelnost' a papírové útržky pečlivě nalepil podle řádu diktovaného náhodou.¹⁷¹ Jedná se zde o příklad, který vhodně zastupuje tradici nepřipravené, spontánní, improvizované náhody, u níž vždy záleží, jak se na ni jako na nečekanou a neplánovanou událost zareaguje, zda se nechá být, anebo u individua vzbudí zájem a snahu nějak z ní profitovat: vždyť „to, co se přihodilo Arpovi se mohlo přihodit (a možná se i přihodilo) Jancovi nebo Tzarovi“, ¹⁷² ještě dodal nad Arpovým náhodným objevem Hans Richter.

Takto můžeme Arpův princip koláže „podle zákonů náhody“¹⁷³ - svým způsobem výsledek náhody na druhou, a to ve smyslu, že i sama náhoda byla Arpem vlastně objevena náhodou -, zařadit rovněž mezi tzv. *ars accidentalis*, rozumíme-li, po vzoru rakouského estetika a psychoanalytika Antona Ehrenzweiga, termínem „akcidentální“ to, co umělec v rámci svého předchozího rozvržení rozpozná jako cizí prvek, který pronikl kontrolními mechanismy a který se, často jako výsledek frustrace, když se umělec ocitá ve slepé uličce, nakonec ukáže jako plodný a žádoucí, třebaže se zpočátku mohl jevit spíše jako matoucí a deprivující.¹⁷⁴ U samotného Arpa čteme: „Nemám rád náhodu bez jakéhokoli zásahu; musí být spoutaná osobitým viděním.“¹⁷⁵ [7, 8]

¹⁷¹ Hans RICHTER: Hans RICHTER: *Dada-Kunst und Antikunst*, Verlag DuMont Schauberg, Köln 1964. Citováno podle *Dada-art et anti-art*, Edition de la Connaissance s.a., Bruxelles 1965, 48.

¹⁷² Idem 48.

¹⁷³ Z pokusů o rozkrytí Arpových „zákonů náhody“, paradoxního spojení, na které narazíme v názvech některých jeho výtvarných děl a v mnoha jeho německy („Das Gesetz des Zufalls“) či francouzsky („Les lois du hasard“) psaných básních, reflexích, rozhovorech a jiných textech srov. např.: Leonard FORSTER: *Poetry of significant Nonsense*, Cambridge University Press, Cambridge 1962, 31-32, také: Harriett Watts: „Arp and Chance“, in: *Chance: a perspective on Dada*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan 1980, 51-135. Podle obsáhlé interpretace Wattsové mohou mít „zákony náhody“ podobně jako samo dadaistické hnutí v podstatě dvojí rozměr. První lze zjednodušeně charakterizovat jako metafyzický s výrazným přesahem k mystice intuice – přičemž u sečtělého Arpa lze v tomto smyslu hledat zdroj jeho zájmu o náhodu prakticky kdekoli: u řeckých předsokratiků (Hérakleitos), ve středověké mystice (Mistr Eckhart), u německých romantiků (Novalis), nebo u mistrů taoismu -, druhý jako spíše vědecký, tíhnoucí k takovému pojetí náhody, jež začala svým revolučním posunem v reprezentaci universa hlásat zejména kvantová mechanika. V oblasti psychologie se dále nabízí také souvislost s Kammererovým a obzvlášť Jungovým zaujetím „koincidencemi“, později zformulovaném v jeho teorii synchronicity. Na příbuzenství dadaistů s kvantovou revolucí ve vědeckém myšlení upozornil také: Lewis S. FEUER: *Einstein and the Generations of Science*, Basic Books, New York 1974, kde je inspirativním způsobem propojen Heisenbergův zájem o neurčitost s RichtEROvou a Arpovou obhajobou náhody jako základního stimulu umělecké kreativity. Feuer přitom poukazuje na některé specifické detaily lépe osvětlující intelektuální pozadí doby. Tak například jako filosofický zdroj pro Bohrov model diskontinuálního „kvantového skoku“, k němuž dochází patrně bez příčiny, nabízí myšlení dánského filosofa Sorena Kierkegaard a jeho pojem „skok“. Ten označuje zásadní duchovní přerod, náhlou kvalitativní změnu vzhledem k dosavadnímu vývoji, existenciální obrat, který se děje bez opory racionality. Je to skok do propasti, nejistoty, jiné dimenze. Skok, který má v sobě neosobní prvek náhody, který však zároveň pomáhá probudit dříve nevyužité vrstvy subjektivity.

¹⁷⁴ Anton EHRENZWEIG: *L'Ordre caché de l'art* [1967], Gallimard, Paris 2005, 98

¹⁷⁵ Citováno podle Zdenka VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ: *O sebe a svojom diele*, Bratislava 1968, 371.

Již před Arpem náhodu nikoli jako předmět sémiotické analýzy, ale jako médium náhodné kompozice využil také Marcel Duchamp. Jeho *Tři ustálené prototypy měř* z roku 1913 jsou dokonce považovány za první dílo západní proveniencí, které se zcela otevřeně odvolává na náhodu jako tvůrčí princip. [9, 10] V rozhovoru s Pierrem Cabannem z roku 1966 se ke své „náhodě v konzervě“ (*le hasard en conserve*) a zpětně i ke zmiňovanému dílu – jež tvoří tři dlouhé úzké skleněné desky, na které jsou přilepeny pruhy plátna, sloužící jako podklad pro tři šicí nitě, a vše je uzavřeno v bedně na krocket -, vyjadřuje takto:

„Myšlenka náhody, o které tehdy přemýšlelo hodně lidí, mě také zasáhla. Šlo hlavně o zapomenutou ruku, protože i vaše ruka je v podstatě náhoda. Čistá náhoda mě zajímala jako prostředek směřování proti logické realitě: dát něco na plátno, na kus papíru, spojit ideu vodorovně natažené, metr dlouhé nitě, kterou z výšky jednoho metru pustíte na vodorovnou rovinu s ideou toho, jak se sama libovolným způsobem zdeformuje. To mě bavilo. To ‘bavilo’ mě vždycky přesvědčilo něco udělat, a když se to zopakuje třikrát... [...] Rozhodl jsem se, že ty věci budou udělány třikrát, abych dosáhl toho, co jsem chtěl. Mé *Tři ustálené prototypy měř* jsou výsledkem tří pokusů a každý má trochu jiný tvar. Zachovávám linii a mám zdeformovaný metr. Je to metr v konzervě, dá se říct, je to náhoda v konzervě.“¹⁷⁶ []

Tedy: z náhodné konfigurace tří nití, na základě jejich stop vytvořené šablony - „míra“, ale podivná, jestliže každá z nití měla jiný profil a jinou délku. Tudíž: míra předvádějící patafyzickou pochybnost. Paradoxní spojení zákona (gravitace) a náhody, neboť výsledek dopadu strun (stejně jako Arpových kousků papíru) tváří v tvář konkrétním determinujícím okolnostem – kterých je vždy hodně a vcelku jsou neproniknutelné a neovladatelné – nelze dopředu předvídat, pouze jím být překvapován.

Zřejmá souvislost: motiv náhodného pádu - do světa umění vnesený Mallarméovou skladbou *Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) z roku 1897, po smrti autora znovu vydaná v roce 1914. Důležitá inspirace nejen pro dadaisty, ale v šedesátých letech dvacátého století i pro ty, kteří pěstovali konkrétní poezii a věnovali se tehdy rozšířenému fenoménu autorské knihy. To s důrazem na mallarméovskou multidimenzionální mobilitu, prostoupenou náhodnými okolnostmi, v níž se v časoprostoru místa rýsují „konstelace“ a kdy je pravoúhlost „mřížky“ (podle Chévriera) narušována diagonálou, příčností, „rozkymácením“ a „vlněním“.¹⁷⁷ [11-14]

Jinou roli pak sehrála náhoda v surrealismu. Zde byla spojována zejména s metodou

¹⁷⁶ Marcel DUCHAMP: *Rozmluvy s Pierrem Cabannem*, Tranzit, Praha 2017, 49.

¹⁷⁷ Jean-François CHEVRIER: *La trame et le hasard*, L'Arachnéen, Paris 2010, 24.

psychického automatismu, který měl podle André Bretona změnit roli umělce během tvůrčího procesu. Být připraven na „objektivní náhodu“,¹⁷⁸ umět být svědkem takto přicházejícího „zázraku“ a nebýt přítom svazován běžnou logikou.

Avšak záměrná, metodická provokace náhody, její organické zapojení do nejrůznějších herních a improvizčních postupů se prakticky až od šedesátých let dvacátého století stalo přirozenou součástí tvorby, a to napříč snad všemi tehdejšími projevy, od akční malby, přes umění objektu, nekonstruktivismus až po umění akce a počátkům nejrůznějších konceptuálních projevů. Její zastoupení v jakémkoli kreativním projevu se stalo naprostou samozřejmostí. Již nešlo o ojedinělý jev, třebaže hodně výrazný jako tomu bylo dříve v případě Duchampa nebo Arpa. Její interpretace se více otevřela, rozšířila i o jiné výklady, než nabízel autoritativní surrealismus, který se odvolával na objektivní náhodu spojenou převážně jen s podvědomým způsobem tvorby.

Ještě v těchto limitujících souvislostech tak byla na začátku padesátých let dvacátého století interpretována například akční gestická tvorba Jacksona Pollocka, [15] který se proti tomu v jednom z rozhovorů důrazně ohradil, dokonce náhodu odmítl, pokud by měla znamenat neuvědomělý způsob malby: „já nevyužívám – nevyužívám náhody – náhodu já popírám“.¹⁷⁹ Až koncem padesátých let se objevuje posun ve výkladu jeho tvorby. Již se nehovoří o automatismu, ale logice gesta, důležitosti kontroly a zručnosti, kterou jinak spontánní Pollockova metoda drippingu vyžadovala: „Ta svévolná změt' [obrazu] nemá nic společného [...] s klikatinami, které jako zázrak tryskají z pera nebo štětce umělce ve stavu transu. O automatismu lze hovořit s omezením, neboť Pollockova ruka a oko si praxí zvykly na rychlost malby. Je lépe nazvat instinkt logikou gesta, vytvářejícího díla, která jsou tolik

¹⁷⁸ V Bretonových manifestech, esejích a rozhovorech lze najít mnoho definic „objektivní náhody“, u kterých se autor často inspiroval filosofií, psychoanalýzou i vědou. Asi nejobsáhlejší teoretizaci „objektivní náhody“ nabízí Breton v díle *L'Amour fou* (1937): „Předsevzali jsme si situovat diskusi na značně vyšší úroveň, zkrátka do samotného centra nejistoty, která se zmocňuje myšlení, pokouší-li se definovat „náhodu“. Především jsme zkoumali dosti zdlouhavý, až do současnosti sahající vývoj tohoto pojmu: vyšli jsme od antické myšlenky, která v něm spatřovala „nahodilou příčinu mimořádných či druhořadých následků, zdánlivě účelných“ (Aristoteles), odkud jsme dospěli k myšlence „dění navozeného kombinací či střetnutím jevů, patřících do nesouvisejících kauzálních řad“ (Cournot), dále k „dění přísně determinovanému, a to tak, že zcela nepatrná odchylka v jeho příčinách by mohla způsobit značnou odchylku v následcích“ (Poincaré), a skončili jsme u myšlenky moderních materialistů, podle níž je náhoda způsob projevů vnější nutností, která si razí cestu v lidském nevědomí (tady se odvážně pokoušíme interpretovat a spojit v jedno Engelse a Freuda). Prostě naše otázka měla smysl jen potud, pokud nám mohl být přiznán úmysl zdůraznit ultraobjektivní stanovisko (které jedině odpovídá přijetí reality vnějšího světa). Definice náhody v historii má totiž tendenci zaujímat právě toto stanovisko.“ In: André BRETON: *Šílená láska*, Dauphin, Praha 1996, 32.

¹⁷⁹ Z rozhovoru Jacksona Pollocka s Williamem Wrightem z roku 1951, in: Jackson POLLOCK: *Výroky a rozhovory*, Praha 2009, 21.

živá, energická, výbojná, vůbec ne snová, ani introspektivní.“¹⁸⁰ Celá debata o roli náhody v Pollockově tvorbě nakonec vrcholí u příležitosti jeho retrospektivy v roce 1967 v Museum of Modern Art v New Yorku. Jejím výsledkem je nakonec relativní konsenzus: souhlas s tím, že Pollockova tvorba představuje „mimořádné vyvážení následků automatismu, tj. zachycení vnitřních sil a pohybu náhod na plátně, a samozřejmého ovládnutí dokončeného díla.“¹⁸¹

Šedesátá léta uchopila náhodu jako fenomén, stala se součástí přirozenosti světa, nové reality (nikoli ireálna). Mnohem větší důraz se začal klást na pohyb a smysl pro změnu. Větší *otevřenost* (v serendipitním smyslu), *improvizace* a *herní princip* se staly vyhledávanými postupy, jak udržet stav otevřené celistvosti, maximální míru koncentrovanosti a tudíž přirozenosti, kde různorodost může být součástí stejnorodé poetiky nebo jednoty v protikladnosti. I v těchto souvislostech, ve kterých i umělecké dílo začalo být vykládáno jako dynamická a otevřená struktura, nabyla náhoda na velké aktuálnosti, stala se součástí nové estetiky a její využití bylo různorodé stejně jako byla již na rozhraní padesátých a šedesátých let různorodá světová umělecká scéna. Náhoda nebyla spojována s estetickou libovůlí, stala se předmětem systematického pozorování, jak zdůraznil mluvčí skupiny Fluxus, Georg Brecht – autor stati o náhodě z roku 1957 *Chance and Imagery*,¹⁸² jež se pod názvem *Náhoda a obraz* stala součástí českého výboru nejdůležitějších manifestů, esejů a uměleckých programů druhé poloviny dvacátého století, souhrnně nazvaných *Slovo, písmo, akce, hlas* a vydaných v roce 1967 zásluhou Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. Náhoda byla vyhledávána a pozorována v osvobozeném chování materiálu, byla provokována rychlostí a bezprostředností umělcova gesta, volbou neobvyklých technik a technologií, byla vyhledávána asamblážisty pracujícími s ready made a náhodnou kompozicí, stala se součástí okruhu otázek týkající se uspořádání světa, entropie, vztahu chaosu a řádu. Stala se součástí jiného myšlení, které se neomezovalo jen na jistoty racionální logiky, ale stejnou měrou se dovolávalo také méně jistých zdrojů. Umění začalo programově těžit z nepředvídatelnosti, začalo být ochotné pracovat s nejistotou a v nejistotě z budoucího. Způsob myšlení, ve kterém můžeme vysledovat i oproštění od tradičního západního dualistického myšlenkového schématu, se otevřel „napříč“ celým spektrem nabízených možností, vyvazoval se z centralistického uspořádání s možností propojení všeho se vším, když se ukazovalo, že to má smysl. I zde se nabízí přímá souvislost

¹⁸⁰ Françoise CHOAY: „Jackson Pollock“, in: *L'Oeil*, n° 43-44, juillet-août 1958, 83.

¹⁸¹ Daniel ROBBINS / Henri ZEMER: „A propos de la rétrospective Jackson Pollock“, in: *Revue de l'art*, n° 3, 1969, 95.

¹⁸² Česky „Náhoda a obraz“, in: Josef HIRŠAL/Bohumila GRÖGEROVÁ (ed.): *Slovo písmo akce hlas*, Praha 1967.

se serendipitou, která nabízí rovněž jiné nastavení k inspiraci, více odpovídající vnímání přírody a světa ovlivněného změnami myšlení, které přinesla věda dvacátého století.

Pro názornost a spíš jen namátkou si uveďme pár konkrétních příkadů: rychlá, bezprostřední, gestická malba tašisty Georgese Mathieua, Jean Tinguely a jeho polidštěné, nevyzpytatelné stroje ze starého harampádí, u nichž se počítá s nedokonalostí a chybou, Niki de Saint Phalles, která svými nastřelovanými obrazy manifestovala náhodu přímo v akci, Arman a jeho akumulace z pouličního odpadu, Daniel Spoerri a jeho slavné obrazy-pasti, utvořené fixací náhodné konfigurace nejrůznějších předmětů, nádobí, zbytků a všeho, co zbylo na stole po večíрку. Spoerri je také autorem *Topografie náhody*¹⁸³, což je soupis a přesný popis náhodných předmětů, jak v daný den a v daný čas zůstaly na stole po posezení s přáteli, na plánu označených čísly a v textu vždy doplněných také o osobní vzpomínku (příběh). Katalog náhodných předmětů jako součást širšího autorského konceptu. Dále bychom mohli jmenovat mnoho těch, kteří začali pracovat s nejrůznějšími generativními systémy a využívali principy opakování a variace jako například François Morellet, z našich umělců třeba Zdeněk Sýkora, Radoslav Kratina a další, kterým se budeme věnovat později. V takových příkladech můžeme samozřejmě pokračovat, a nakonec je uvádět do určitého pořádku přeci jenom odlišných přístupů.¹⁸⁴

Heuristika tvůrčího procesu

To, co je dnes na rozvíjejícím se konceptu serendipity nejpřitažlivější, je především propojení dvou přístupů k náhodě, tradičně považovaných za zcela odlišné a neslučitelné. Zjednodušeně lze říct, že jde o přístup matematický a logický, který raději využívá pojem nahodilost (kontingence) a v umění dvacátého století se projevuje objektivními postupy seriálního řazení, variability a kombinatoriky, a přístup psychologický, který pojem náhody spojuje s nečekaností, momentem překvapení, snem, vzpomínkou, imaginací, intuicí, spontánností. Zdá se, že serendipita je cestou, jak oba tyto přístupy sladit dohromady. Serendipitní myšlení netouží náhodu „vypočítat“, vyzrát na ni, či ji dokonce zrušit, ani jí nepřenechává plnou moc nad naším konáním. Připomenout můžeme opět Aristotela, jehož

¹⁸³ Daniel SPOERRI: *Topographie anécdotée du hasard*, Paris 1961.

¹⁸⁴ Z poměrně vzácných pokusů zpracovat souhrněji téma náhody ve výtvarném umění např: Bernard HOLECZEK / Linda von MENGDEN: *Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und system in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (kat. výst.), Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 1992. Pierre SAURISSE: *La mécanique de l'imprévisible*, Paris 2007. Sarah TROCHE: *Le hasard comme méthode*, PUR, Rennes 2015.

pojetí náhody, jak jsme jej v úvodu naznačili, je serendipitě překvapivě blízké. Tedy náhoda jako produkt akce (jednání) a osobní zkušenosti. Náhoda jako nezbytný prvek jakékoli kreativní činnosti, jež je dnes ztotožňovaná právě s procesem serendipity, která nezavrhuje chybu, všímá si vedlejších jevů, náhlých momentů změny, narušení, inverzí. Nutí jinak vnímat a následně i trochu jinak myslet.

Se serendipitou jako předpokladem a projevem kreativity jak vědecké, tak umělecké jsou dnes kromě náhody spojovány především dva pojmy: *heuristický* (z řeckého heuristiké – umění hledat) a *zlom* (anglicky rupture). Tedy „heuristický zlom“ nebo také průlom či roztržení. Zásadní intuitivní krok, moment, kdy se dostavuje nápad a kdy se umíme obrazně řečeno „zaháčkovat“. Výsledek permanentního pohybu mezi vědomím a nevědomím, který filosof a matematik Henri Poincaré popsal v roce 1908 ve své knize *Věda a metoda (Science et méthode)*¹⁸⁵ V ní představil svůj časový model objevu, který rozložil na čtyři fáze. První je časem *přípravy*, vědomé předběžné práce, následuje fáze *inkubace*, kdy je problém v době odpočinku a rozptýlení sice odložen, přesto probíhá nevědomá filtrace, třídění, výběr mezi četnými kombinacemi, třetí je fáze *osvícení*, náhlé inspirace či invence, k níž dochází náhodou¹⁸⁶ a která ve šťastném případě může ukázat řešení (tu správnou kombinaci), a nakonec fáze poslední, kterou je *interpretace*, verifikace a formulace výsledku, práce opět vědomá a zdůvodněná. Srovnání nalézá Poincaré v Epikurově atomech s háčky. Když náš duch odpočívá, jsou tyto atomy v klidu, jakoby zavěšeny na zdi. Tento odpočinek může trvat nekonečně dlouho, aniž by se atomy střetly či mezi nimi vznikla jakákoli kombinace. Přesto i v období nevědomí a zdánlivého odpočinku se některé atomy od zdi odpoutají a začnou se pohybovat a brázdit prostor všemi směry jako hejno mušek. Předběžná vědomá práce zaktivizuje další atomy, všechny dohromady se pak bez našeho vědomí mezi sebou kombinují, pouze jedna jediná kombinace je však zachycena naším vědomím a produkuje osvícení. (Náhoda?)

Tento způsob uvažování zapůsobil samozřejmě také na svět umění. Poincarého originální a ve světě tehdejší vědy ojedinělý výklad vznikání vědeckého objevu¹⁸⁷ výrazně ovlivnil například i Marcela Duchampa, který se později pokusil o podobné vystihnutí nutné

¹⁸⁵ Henri POINCARÉ: *Science et méthode*, Paris 1918, 43-63. Také česky ve výboru: Henri POINCARÉ: *Číslo – prostor – čas*, Výbor prací o filosofii vědy, Plzeň 2010, 9-24.

¹⁸⁶ Ve své době měl na přiznání role náhody v procesu vědeckého objevu vliv psycholog Paul SOURIAU: *La théorie de l'invention*, Paris 1881.

¹⁸⁷ K Poincarého výkladu vznikání vědeckého objevu se rád vrací také v současnosti jeden z nejuspěšnějších (a zřejmě i nejpůvodnějších) matematiků, Cédric Villani. K otázce „osvícení“ blíže: Cédric VILLANI: *Théorème vivant*, Édition Grasset, Paris 2012.

spolupráce vědomých a nevědomých sil během tvůrčího procesu prostřednictvím svého pojmu *umělecký koeficient*. Ten použil v roce 1957 v jednom ze svých textů¹⁸⁸, kde uvádí:

„Během tvůrčího aktu prochází umělec na cestě od intence k realizaci řetězem zcela subjektivních reakcí. Snaha o realizaci je provázena velkým úsilím, utrpením, odmítáním, sérií rozhodnutí, která nejsou zcela vědomá, alespoň ne v estetickém smyslu. Výsledek tohoto boje je pak rozdíl mezi intencí a její realizací. Rozdíl, jehož si umělec není vědom. [...] rozdíl mezi tím, co měl v plánu uskutečnit a co nakonec uskutečnil je 'umělecký koeficient' [...]. Jinými slovy je osobní 'umělecký koeficient' jako aritmetický vztah mezi 'tím, co je nevyjádřené, ale bylo plánované' a 'tím, co je vyjádřené nezáměrně'.“¹⁸⁹

Duchampovo definování uměleckého koeficientu nás bezesporu přivádí zpět k tomu, co jsme pojmenovali jako abduktivní (serendipitní) způsob myšlení, který na konci devatenáctého století uplatnil Charles Sanders Peirce ve svých pokusech o paralelní analyzování tvůrčího procesu v oblasti vědy, umění, a potažmo také v rámci širšího kosmologického modelu vývoje.¹⁹⁰ Obdobně jako Henri Poincaré rozlišuje v procesu kreativního objevování čtyři fáze. První je údiv, neboli setkání s anomálií, překvapivým faktem, které otřese naší dosavadní vírou. Druhá fáze je abduktivní, nejkreativnější, odehrávající se na terénu nejistoty, kdy vyslovíme hypotézu, která jev může vysvětlit, ale také se může ukázat jako zcela mylná. V třetí fázi (dedukce) se hypotéza aplikuje a dostávají se všechny možné následky, které se v poslední fázi (indukce) generalizují na určitý počet pozitivních výsledků, které hypotézu potvrdí nebo popřou. Těmito fázemi prochází podle Peirce také vznikání uměleckého díla, při jehož popisu přirozeně obměňuje slovník. První fázi ovládá chaos, pocit znepokojení, který umělec zatím nedokáže vztáhnout k nějakému objektu, druhá je fáze ovládnutí tohoto stavu znepokojení a může následovat pokus o formulování problému, třetí je fáze projekce citových kvalit (*qualities of feeling*) do předmětu, kterému by tyto pocity mohly být přivlastněny, vloženy do něho, a poslední je fáze umělcova soudu nad vlastním dílem. Tu nazývá Peirce estetickou kontemplací, kterou se ovšem celý proces neuzavírá. Stejně jako se neuzavírá vědecký proces, v němž se prověřují stále nové hypotézy, tak také umělecké dílo je věcí nedovršenou, otevřenou novým interpretacím, schopnou dalšího vývoje i růstu.

¹⁸⁸ Text vyšel poprvé anglicky. Marcel DUCHAMP: „The Creative Act“, in: *Art News*, vol. 56, n° 4, New York 1957.

¹⁸⁹ Marcel DUCHAMP: *Le Processus créatif*, Paris 1987, nestránkováno.

¹⁹⁰ Více a s odkazy na konkrétní Peircovo dílo Nicole Everaert DESMEDT: *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux oeuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles 2006.

Podobným způsobem jako Poincaré také Peirce klade důraz na abduktivní inspiraci (*flash of insight*), neuvědomělý výběr hypotézy, která sugeruje podvědomou, bezděčnou, náhodnou vazbu. Zaháčkování. Právě v tomto kontextu nejistoty, kdy nevíme, co vlastně nakonec objevíme, se serendipita ukazuje jako významný epistemický nástroj ve vědě, umění a životě vůbec. Serendipita je živé téma současnosti, které se dotýká nejen jednotlivců, ale jako systémová záležitost se dotýká života celé společnosti. Již podle Kanta je intuice slepá bez konceptu a koncept je prázdný bez intuice. A považujeme-li dnes serendipitu za kombinaci inteligence (konceptu) a náhody (intuice), můžeme v souvislosti s ní hovořit také o mobilizaci koncepce člověka a jeho vztahu ke společnému světu. Vzkříšení hodnot. Pěstování orientovaného myšlení. Vyvedení z krize smyslu. Znamená to bystřeji vnímat svět kolem sebe a vnímat souvislosti všemi směry i napříč a – být připraven na to, co možná ani nevíme, že chceme vědět. Nebo možná, jak řekl Jean Cocteau: „Nejdříve nalézat, pak hledat.“¹⁹¹

¹⁹¹ Jean COCTEAU: *Orfeova závět'*, Praha 1977, 175.

Přirozenost jako východisko

(zamyšlení nad aktuálností a inspirativností koncepce přirozeného světa Jana Patočky)

Ačkoli náhoda obvykle nezapadá do světa „přísné“ vědy, již nějakou dobu se právě jejím prostřednictvím „návrat“ náhody ohlašuje; stačí připomenout jen pár titulů, dnes většinou považovaných za počátek slibného spojení dvou jinak odlišných světů – vědy a filosofie. Zmínit můžeme například stále diskutovanou Monodovu *Náhodu a nutnost* (*Le hasard et la nécessité*, 1970), *Novou smlouvu* Ilyi Prigogina a Isabelle Stengersové (*La nouvelle alliance*, 1979), *Chaos, vznik nové vědy* Jamese Gleicka (*Chaos, Making a New Science*, 1987), anebo *Náhodu a chaos* Davida Ruella (*Hasard et chaos*, 1991), který se o možné roli náhody a nutnosti v evoluci vesmíru a života vyjádřil těmito relativizujícími slovy: „nemůžeme rozhodnout, že některá tvrzení jsou pravdivá anebo chybná, protože doba, za niž bychom mohli dospět k rozhodnutí, je nemožně dlouhá. [Ve hře] je komplexnost vesmíru, anebo přesněji, naše vlastní komplexnost.“¹⁹²

Hovoří takto konečně i věda o potřebě nového dialogu člověka s přírodou? O sloučení dvojího způsobu poznání, který tradičně zastupuje intuitivní předporozumění na straně jedné a logická orientace se zabudovanou potřebou kauzálního vysvětlení na straně druhé?

Zde jako možný zprostředkující pohled volíme způsob myšlení, kterým přední český fenomenolog, Jan Patočka, již od třicátých let dvacátého století formuloval svou koncepci přirozeného světa, v šedesátých letech také v umění rezonující s „jiným“ nahlížením skutečnosti, s uvědoměním si povahy naší přirozenosti: „přirozené zkušenosti“, která (na rozdíl od té vědecké) netříští svět do nesčetných dílčích jevů, ale vnímá jej naopak jako – celek.

I taková byla inspirace pro nové „nepředmětné“ myšlení (a s ním korespondující umění). Rozvíjeno bylo od konce padesátých let především skupinou mladých protestantů, pojmenovanou jako *Nová orientace*, která tímto reagovala na protěžovaný pozitivismus a jeho tendenci redukovat skutečnost jen na předmětná fakta. Její výraznou osobností se stal především Ladislav Hejránek, jeden z iniciátorů bytových „jirchářských seminářů“ konaných

¹⁹² David RUEELLE: *Hasard et chaos*, Odile Jacob, Paris 1991. Citováno podle: Ladislav KOVÁČ: „Nutnost a náhoda v ultimátnom storočí. Variácie na jednu tému Jacquesa Monoda“, in: Anton MARKOŠ (ed.): *Náhoda a nutnost. Jacques Monod v zrcadle naší doby*, Pavel Mervart, Praha 2008, 225.

v letech 1962 až 1972, jejichž náplní se stalo jednak rozvíjení přírodní filosofie v duchu Bergsona nebo Whiteheada, jednak navazování na Patočkovo myšlení, které vycházejí z Husserlova objevu přirozeného světa (Lebenswelt) zdůrazňovalo naléhavost obnovit bezprostřední, tj. naivní zkušenost člověka.

I když nejde o předmět našeho hlavního zájmu, korespondence právě tohoto způsobu myšlení se světem umění – a nepřímo i s naším tématem náhody – je natolik zřejmá, že zde pro možné obohacení, či alespoň malé posunutí naší optiky vkládáme následující exkurz jako pokus o určité vyložení Patočkova konceptu přirozeného světa:

Otázkou problematické sounáležitosti člověka a světa se Jan Patočka [16] zabýval již ve své první publikované práci – *Přirozený svět jako filosofický problém* z roku 1936, v níž příznačně konstatoval: „Moderní člověk nemá jednotný názor světa; žije ve dvojitě, totiž ve svém přirozeně daném okolí a ve světě, který pro něj vytváří moderní přírodověda, založená na zásadě matematické zákonitosti přírodní. Nejednota, která tím prostoupila celý náš život, je vlastním zdrojem duševní krize, kterou procházíme.“¹⁹³

Zřejmě každý, kdo se nějakým způsobem ptá, jaké jsou možnosti našeho poznání světa, znejistí, uvědomí-li si dopad rozporuplnosti, která tkví mezi vědeckým (objektivním) obrazem světa a subjektivní, individuální zkušeností jedince. Podobnou otázku přijal za výchozí bod svého filosofického tázání také Jan Patočka, jehož myšlenkový odkaz se vyznačuje pozorností soustředěnou na hledání ztracené cesty vedoucí k možnosti větší komplexity našeho poznání, které by nás opět přivedlo k uvědomění si odpovědnosti za sebe i situaci, v níž žijeme. V současné, hodnotově zcela dezorientované společnosti se tento způsob uvažování ukazuje stále jako palčivě živý, navíc vybavený i „přesahem“, který filosofii Patočkových jinak velmi náročných textů zajímavým způsobem otevírá také ven, za hranice vlastního oboru.

Zaujetí fenoménem celku, které bylo jedním z hlavních předmětů Patočkova uvažování o přirozeném světě, se právě z tohoto hlediska ukazuje jako velmi živé a přitažlivé. Zajímavým způsobem dnes koresponduje se stále častěji vyslovovanou potřebou orientovat vědu na komplexní výzkum, neuzavírat ji neprodyšně do jednotlivých disciplín, ale naopak nasměrovávat k mezioborové prostoupenosti na způsob příčných věd a v neposlední řadě ji vést k větší srozumitelnosti (nikoli zjednodušenosti), čemuž by měl napomoci také návrat

¹⁹³ Jan PATOČKA: *Přirozený svět jako filosofický problém*, Praha 1992, 9.

základních pojmů jako člověk, život, hodnota a smysl.

V současném uvažování o vědě, člověku a jeho vztahu ke světu se stále otevřeněji přiznává, že komplexnost reality přesahuje možnosti našeho rozumu a že jakkoli jsou matematizace a objektivizace ve svém oboru legitimní, otázkou nakonec zůstává, zda se s nimi vystačí při problému světa jako celku. Také v těchto souvislostech se Patočkovo zdůraznění role „přirozené zkušenosti“ obvykle vykládá jako protipól pozitivistické zkušenosti, která svět vnímá jako objektivní realitu, předmět vědeckého poznání, který je dosažitelný, protože je měřitelný, přesný a předvídatelný. Přesto připomeňme, že samotný Patočkův výklad ve výsledku podobnou polarizaci nezastává a že přirozenou zkušenost chápe především jako výchozí předpoklad našeho poznání (včetně toho vědeckého), teprve jehož prostřednictvím, tj. na základě naší původní, každodenní, životní zkušenosti s běžnými věcmi, vzniká naladěnost na přijímání světa, kdy se ocitáme ve sféře zvláštní srozumitelnosti mezi objekty a subjekty, které tyto objekty vnímají. Tímto náš život není životem mezi izolovanými, němými věcmi, ale je životem v bytostných souvislostech, v souvislostech smyslu. U pozdějšího Patočky ostatně čteme následovně: „K přirozenému světu se neobracíme v pouhé teoretické zvědavosti, která chce prozkoumat strukturu jsoucn jako korelátů struktur zkušenostních průběhů; obracíme se k němu, protože hledáme život v jeho původnosti, smysl věcí i svůj vlastní.“¹⁹⁴

Možných interpretací pojmu přirozený svět lze ve filozofii a dnes také v sociologii a přírodních vědách nalézt mnoho. Každý z nás mu asi rozumí trochu jinak, přesto je i bez předchozího poučení zřejmě každému srozumitelný především jako protipól světa umělého a technického a primárně i dnes hledáme přirozenost hlavně v přírodě. Ostatně již v antickém myšlení byly řecký pojem *fysis* (přirozenost) a latinské slovo *natura* (příroda) vykládány takřka shodně: obě označení se vztahovala k významu růstu, rozvíjení, vznikání i zanikání a poukazovala výhradně na aktivitu vycházející z jiného než lidského zdroje a nespojující se tak s ničím vyrobeným nebo vymyšleným.¹⁹⁵

Oproti tomu připomeňme, že ve svém pokusu o redefinici přirozeného světa přijal Patočka za výchozí fenomenologický přístup ke světu, k němuž jej v počátcích inspirovaly především názory obsažené v pozdním Husserlově díle a později také v Heideggerovi, kde je přirozený svět prezentován jako svět lidského života, jehož celistvost lze zakoušet v

¹⁹⁴ Jan PATOČKA: „Přirozený svět“ v meditaci svého autora po třiatřiceti letech, in: Jan PATOČKA: *Přirozený svět jako filosofický problém*, Praha 1992, 226.

¹⁹⁵ Etymologii slov *fysis* a *natura* a další možný výklad jejich vzájemného vztahu nabízí například kniha Zdeňka Kratochvíla, in: Zdeňk KRATOCHVÍL: *Filosofie živé přírody*, Praha 1994, 9-21.

bezprostředním prožitku a poznání jednotlivého fenoménu. Samozřejmě součástí Patočkova výkladu přirozeného světa je takto i lidské konání, neboť přirozený svět je především lidský svět. Je to svět aktivních bytostí, kterým se právě skrze činnost věci ukazují, mají význam a tudíž nám nejsou lhostejné. Teprve takto se podle Patočky se světem neseťkáváme jen jako „se souborem jsoucích věcí, nýbrž především jako s funkcí, jež působí, že [...] skutečnost můžeme mít ve vědomí, jako s něčím příslušným k podstatě lidství samé, k formě naší existence mezi věcmi.“¹⁹⁶

Přirozený svět je v Patočkově pojetí svět ve své žité podobě. Je celistvostí, kterou ovšem nevidíme v jasném náhledu, ale v dílčích zákrytech, které jako tělesné bytosti, jež se pohybují, můžeme vnímat z proměnlivých perspektiv a jejich momentální jevovou formu tak chápat jako nedílnou součást celku, který je tu, i když ho nevnímáme, a jehož strukturu lze nahlédnout pouze za předpokladu, že naši bezprostřední zkušenost (vjem) dokážeme zasadit do fungující souvislosti celku, do jakési „základní souvislosti“, do níž jsou „všecky věci začleněny a která je zde, i když si jí nevšímám“ [...]. „Kdyby však nebylo tohoto jednotného, jedinečného celku [...], „neměli bychom to, co působí, že říkáme, že my i jiné věci jsou na světě; měli bychom jednotliviny, neměli bychom svět.“¹⁹⁷ Jako klíčové tak vyznívá, že pouze skrze vztahy, kontext můžeme poznávat celek světa ve smyslu všeobjímajícího horizontu, který, ačkoli nedosažitelný, je stále přítomný a teprve uvedeme-li věc do souvislosti s tímto celkem, uchopíme také její smysl, který je vždy „smyslem pro někoho“, nikoli sám o sobě.¹⁹⁸

Pro Patočku je přirozený svět především prostor sdílení. Není pojímán ve smyslu přírody, ale ve smyslu našeho bezprostředního střetávání s ním. Je to svět, který je založen tělesností a vzájemností. Společný svět vzniklý prožitkem, svět, který je námi žitý – svět našeho života. Jedině takto pojatý celek světa ve smyslu souvislosti vytváří základ všech možností naší existence, jejíž „podstata“ není předem daná, ale je námi během života utvářena, čímž je naplňována autenticita člověka, jehož současná krize je způsobena právě tím, že ve svém konání (praxis) celek (souvislost) opomíjí. „[...] je třeba znovu dobýt nejen pravé já, ale rovněž ono 's druhými'“¹⁹⁹ dočteme se v autorově doslovu k francouzskému vydání *Přirozeného světa* z roku 1976 a podobně také v dodatku ke druhému českému vydání z roku 1970, z něhož se o konání autentické bytosti dozvíme, že je něčím, „co překračuje její rámec, ve své nepatrnosti a bezvýznamnosti (měřeno dimenzemi kosmu) je taková bytost

¹⁹⁶ PATOČKA: (pozn. 194), 84.

¹⁹⁷ Idem 83.

¹⁹⁸ Idem 171.

¹⁹⁹ Jan PATOČKA: Doslov k francouzskému vydání *„Přirozeného světa“*, in: (pozn.194) 261.

nicméně celým svým konáním zvniterněním jsoucna, je konáním za jiné a pro jiné [...]“²⁰⁰
Takto lze vztah člověka k celku v Patočkově podání pochopit i jako cosi, co principiálně sice nelze poznat, přesto vládne ve všem.

Je známo, že svou koncepcí „oživeného vesmíru“, neodcizeného vědeckými propočty, ale probuzeného k životu „v sourodostí“ s naší každodenností, navázal Patočka na Husserlův fenomenologický projekt, na jeho Lebenswelt, který byl do českého prostředí zásluhou Patočky uveden pod filosofickým pojmem přirozený svět. Víme, že o podrobný fenomenologický popis přirozeného světa se Patočka pokusil již ve své habilitační práci, přičemž k tématu se během života neustále vracel a v mnohém jej obohatil, zejména v posunu od husserlovské idealistické linie k heideggerovské „filosofii bytí“, k jejímu existenciálnímu rozměru, k zájmu o konkrétní lidský život ve světě, ve společenství a v dějinách.

Od počátku sblížovala Patočku s Husserlem především myšlenka duchovní krize, kterou i on spojoval s odtržením vazby mezi přirozeným (předvědeckým) a vědeckým světem. Ve shodě se svým učitelem se pozastavoval nad neúměrnou a od smyslu odtrženou mírou technizace naší doby, která je tímto ohrožena odosobněním života. Zmíněnou krizi Husserl ve třicátých letech dvacátého století diagnostikoval jako „krizi evropských věd“ a její bezprostřední příčiny situoval do druhé poloviny devatenáctého století, kdy věda vyhrotila přinejmenším od doby prvních descartovských geometrizací svůj rostoucí nezáměr o svět, v němž přirozeně (niterně) žijeme a zpřetrhala své vazby k němu jako k východisku. Přerušením této vazby se vynořil problém poznání skutečnosti jako smysluplného celku. Vnímání světa se zúžilo na matematicko-příčinné vztahy a náš obraz světa se stal fragmentární. Skutečnost jako by byla redukována na čistý povrch, který nemá nitro, svébytnost, subjektivitu. V duchu fenomenologické rétoriky jsme se připravili o možnost nazírat skutečnost eideticky ve smyslu procesu aktivního utváření jednoty. Člověk jako by přestával žít v soustavě vztahů, která dává smysl jedincům, kteří do ní vstupují, a lidská bytost se tak stává pouhou jednotlivinou ve shluku jednotlivin. Věcí mezi věcmi.

Přesto by bylo mylné se podle výše řečeného domnívat, že by zmiňovaný koncept přirozeného světa zásadně popíral vědu samotnou. Patočka si byl samozřejmě vědom, že velikost kultury evropské civilizace je tvarovaná racionalitou, a ta že je svým způsobem také zárukou toho, aby to, co konáme, bylo dobré a spravedlivé. Tímto lze do Patočkovy koncepce přirozeného světa bezesporu racionalitu bez problému zahrnout, přesto spíše v jejím

²⁰⁰ PATOČKA (pozn. 194), 229.

alternativním pojetí, kde „myšlení je rozvinutím spontaneity“. ²⁰¹ V tomto smyslu náš filosof neodvozoval racionalitu ze světa utvářeného teorií, ale životem. Přesněji: ze způsobu našeho soužití s okolím, a to předpokládá zasadit vědu do dynamičnosti celku, mít na zřetel i to, že „co věda chápe, je pochopitelné, ale ne reálné“, že svými schématy „ničí šerosvit věci, jejich individuálnost, život, nevýslovnost jejich určení a vztahů“. ²⁰²

Exaktní věda v její tradiční podobě si podle Patočky neprávem činí výlučný nárok na pravdivé poznání, pokud se „neptá po způsobu bytí svých předmětů [...a...] klade jejich realitu bez vyšetření smyslu této reality [...a...] ignoruje problém smyslu vůbec“²⁰³ Patočka tímto varuje před ztrátou celku života, atomizovaného do množství poznatků, nezačleněných do celkového porozumění světu. Náš vztah ke světu se formalizuje, vlastní osobní zkušenosti se vzdáváme a nevědomky se vytrhujeme ze „zakotvení“, v němž se utváří „ona prastruktura, která náleží jako všeobecný rámec k lidskému světu: ty – já – společné okolí [...]“ a kde je „pramen oné struktury domov – cizota, kterou je možno považovat za jednu z podstatných dimenzí přirozeného světa“. ²⁰⁴

Poznatelnost přirozeného světa se tímto vzdálila, naše životy ovládla umělost a snadná zaměnitelnost pravdy a lži. Svět umělý vytlačil svět přirozený, srozumitelný, vztažený k subjektu a uspořádaný naší přítomností a činností. Svět zúžené racionality byl vztažen pouze na instrumentalitu (vymýšlení stále dokonalejších prostředků) a manipulaci bez porozumění, stal se světem, kde nevládne nic než „objektivní mrtvo“ a kde zaznívá „jediný tón lhostejné nicoty“. ²⁰⁵ Důsledky této převládající tendence pojmenoval Patočka již ve třicátých letech a v mnohém tak vystihl stav existenciálního zmatku, ve kterém se nacházíme i dnes: „[...] člověk se zvěcnil, odcizil svému přirozenému životnímu citu a stává se tím, zač se považuje, aspoň na povrchu své bytosti. Z tohoto zvěcnění, pojetí člověka jako věci, [...], které nazveme sebeodcizením, vyplývá, [že] nežije sám ze sebe, nýbrž život přijímá, [tudíž] nemá otázka po celkovém smyslu v životě vlastně význam; 'smysl' je v sledování impulsů, a ty sledujeme automaticky [...]“. ²⁰⁶

Zdůrazněme však, že přestože byla opozice světa přirozeného (světa každodenní zkušenosti) a vědeckého (rekonstruovaného) Patočkou vystavěna poměrně dramaticky, není výzvou k zápasu těchto dvou světů. Neboť dále se ptá ani ne tak po jejich rozdílnosti, jako

²⁰¹ PATOČKA (pozn. 194) 142.

²⁰² Idem 24.

²⁰³ PATOČKA (pozn. 195) 171.

²⁰⁴ Idem 237.

²⁰⁵ PATOČKA (pozn. 194), 19.

²⁰⁶ Idem 19.

spíš po tom, co mají oba tyto jinak rozdílné světy společného: jaký je jejich společný původ.

Cestu k jeho poznání měla poskytnout fenomenologická metoda transcendentální subjektivity jakožto činnosti, která utváří obojí svět. Proniknout do hloubky problematikou transcendentální subjektivity není samozřejmě snadné a pro účel naší úvahy snad proto nebude na závadu, zjednodušíme-li dále její výklad a v podstatě ji ztotožníme s širším (nebo prostě jiným) pojetím racionality, která neodkazuje nevyčíslitelné do hlubin iracionálna, ale zahrnuje do „společného fondu možností“,²⁰⁷ který konstituuje přirozený svět, je zachytitelný, ale už ne navždy daný.

Husserlův objev činné subjektivity jako cesty překonání rozporu dvou světů přijal také Patočka, aby jej dále rozvíjel ve smyslu základní celostní zkušenosti člověka, utvářené pohybem lidské existence, čili procesuálně. Dva koexistující rozměry struktury světa, senzibilní a inteligibilní, přitom ve své koncepci přirozeného světa stále zřetelněji pojímá jako odkaz k principům svobody a zákonitosti, které si neprotiřečí, ale naopak se doplňují, aby v sobě takto pojali celek podstatných způsobů lidského chování, který Patočka označuje jako svět jednání, který je prochnutý hodnotou a má svou pravdivost. Je to svět, který není zbaven souvislosti, který vždy naši situaci nějakým způsobem orientuje.

Popisuje-li Patočka přirozený svět jako „orientovaný, perspektivní, situační“²⁰⁸, činí tak v souvislosti s konstatováním, že člověk je bytostí ve světě obsaženou především svou tělesností. Pomocí tělesnosti žije v kontaktu s jinými předměty a hlavně subjekty tohoto světa. Tělesnost spolu s časoprostorovými relacemi u Patočky odkazuje k existenci, kterou určuje jako pohyb. Soustředíme tedy k závěru náš zájem právě na něj a jeho existenciální rozměr.

Trajektorie existenciálního pohybu není u Patočky zjevně myšlena jako pouhá lokomoce čili přemísťování z místa na místo. V kontextu svého přirozeného světa nás totiž výkladem filosofického pojmu pohybu odkazuje zpátky k jeho aristotelovskému pojetí – pohyb jako původní život. Tímto odkazuje „původní“ pohyb k pojetí lidského života jako „*dynamis*“, jako „*uskutečňování možností*“. ²⁰⁹ Jak již bylo řečeno, existenci určuje Patočka jako pohyb, z čehož vyplývá, že pohybem je nejen každé přemísťování v prostoru, ale také každé rozhodnutí, tázání nebo starost o druhého, v širším významu tedy veškeré naše jednání, chování a myšlení.

Nastíněná reflexe pohybu nás nakonec vrací v podstatě k tomu, co jsme kladli do

²⁰⁷ Jan PATOČKA: „Přirozený svět a fenomenologie“, in: *Existencialismus a fenomenologie*, Bratislava 1967, 40.

²⁰⁸ Idem 42.

²⁰⁹ PATOČKA (pozn. 194), 227, 229.

popředí Patočkovy koncepce přirozeného světa již v úvodu našeho exkurzu. Vrací nás ke světu, který je ve své žité podobě vždy celkem. A pokud je pohyb konstitutivním, bytostným rysem subjektu, jak Patočka zdůrazňoval, jako takový nám umožňuje nahlédnout dynamickou strukturu skutečnosti z proměnlivých perspektiv. A tím také být účastníky „zjevování“ světa, který zde přece jen „nestojí [...] jako hotový, nýbrž jako rámec možností svobodné bytosti, která ustavičně jisté jeho možnosti škrtá a jiné si osvojuje a rozvrhuje, jistých se chápe a jiné zavrhuje, až se v nich realizuje zcela po svém tak, že je tato bytost bytostí tohoto světa a svět veskrze světem jejích možností.“²¹⁰

V souvislosti s Patočkovou koncepcí přirozeného světa jsme myslím dostatečně naznačili, že se jedná o svět, který je charakterizován jako dynamický a proměnný a který je především původní, čili předchůdný světu vědy. Stranou našeho zamyšlení nad aktuálností a inspirativností Patočkova pojetí přirozeného světa by samozřejmě nemělo zůstat ani umění. Proto se zde na něj alespoň v náznakovosti zaměříme a pokusme se v jeho projevech, které jsou plnohodnotnou součástí epistemologického názírání světa, nalézt alespoň některé zásadní spojitosti s již pojednanými důležitými momenty Patočkova myšlení, jež v obrodné vlně procházelo až zázračným oživením a zpřítomněním právě v šedesátých letech dvacátého století.

Jak jsme připomněli již v úvodu, Patočkův spis *Přirozený svět jako filosofický problém* vyšel poprvé v roce 1936 a vinou nepříznivé společenské situace, ovlivněné válkou a posléze i negativním politickým vývojem státu, byl až nepřírozeně dlouhou dobu jeho jediným publikovaným dílem u nás. Až v uvolněnějších šedesátých letech vychází Patočkova druhá kniha *Aristoteles a jeho předchůdci* (1964) a tehdy také opět vzrůstá zájem o jeho prvotinu, k jejímuž druhému vydání došlo po různých zdrženích a ve velmi malém nákladu až v roce 1970. To už se musel Patočka po krátkém veřejném působení stáhnout do ústraní bytových seminářů, kde navzdory nepříznivé osobní situaci dokázal přesvědčovat ostatní, že svět, k němuž jedinec musí vždy zaujímat aktivní (poznávací) postoj, není až tak nevlídné místo a že k alespoň elementárnímu souznění mezi ním a námi může dojít i v jinak velmi deprimujících podmínkách.

Patočkova odvážná občanská angažovanost sedmdesátých let dnes poněkud zastínila pozornost obecného povědomí od toho, do jaké hloubky zasáhl Patočkův způsob nazírání

²¹⁰ Jan PATOČKA: *O smysl dneška. Devět kapitol o problémech světových i českých*, Londýn 1987, 83. Citace in: Ivan BLECHA: *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filosofie*, Praha 2007, 323.

světa celé kulturně společenské milieu a jak zejména v šedesátých letech rezonoval s novými požadavky, s nimiž se hlásilo ke slovu nezávislé umění. Ostatně obrátíme-li naši pozornost na některé konkrétní projevy například v oblasti výtvarného umění té doby, nebude snad příliš zkreslující, přirovnáme-li snahy tehdejších umělců o objektivaci svého pocitu světa k fenomenologickému postupu „transcendentální deskripce“ přirozené zkušenosti, skrze niž se ustavuje podoba našeho vztahu ke skutečnosti jako celku světa.

Hlavní zdroj dodnes trvajících přitažlivosti a podnětnosti umění šedesátých let tkví bezesporu v autenticitě jeho výrazu. To nás dostává do blízkosti Patočkova pojmového aparátu, k němuž právě umění šedesátých let pojí silně kladený důraz na „přirozenou zkušenost“, tj. naši původní zkušenost, skrze niž zamýšlela fenomenologie nazírat svět takový, jaký skutečně je, tedy získat „očistěný terén světa“, a takto zkoumat jeho žitý prostor, který naše tělesná bytost vždy (třebas nevědomě) nějak eviduje. Zde připomeňme, že podobné vyrovnávání se se skutečností, jež ve výtvarném umění spočívalo v přesunu zájmu od imaginace k fenomenologii vidění, můžeme postřehnout hned u dvou, od počátku šedesátých let nejvýraznějších proudů českého výtvarného umění: první víceméně „taštický“ (jinak také „český informel“) a druhý (neo)konstruktivistický. U obou bylo stěžejní odvrátit pozornost od předmětu „oblečeného“ do tvaru a nahlédnout tak skrytou podobu skutečnosti, u obou se zájem soustředil nejen na běžný svět jevový, ale i ten neviditelný, přesto reálně existující.

Na závěr našeho uvažování nad přirozeným světem a v souvislosti s letnou konotací ze světa umění už nyní dodejme pouze jediné: obdobně jako byl v Patočkově filosofii kladen důraz na jednotící sílu „jiné“ subjektivity, smysl pro moderní realitu měla v umění šedesátých let vyostřit tzv. „nová senzibilita“²¹¹ - prosazující se rovněž jako harmonizující potence, která využitím rovnocenné spolupráce citu a racia měla člověku nabídnout nové poznání skutečnosti. Ta již nebyla viděna jako statické, idealizované jsoucno, ale jako „otevřenost sama“, která, jak Patočka v roce 1966 ve stati *Umění a čas* poznamenal, v sobě vždy zahrnuje možnost, jež „není již to, co předchází skutečnost, nýbrž splývá se samotnou skutečností v jejím tvůrčím procesu“.²¹²

Již dostatečně poučení Patočkou, zde pouze ve stručnosti a bez ambice dobrat se něčeho konkrétního, spíš jen předznamenat následující: vždy jde o to, abychom věděli víc o sobě,

²¹¹ K pojmu více Susan SONTAG: „One culture and the New Sensibility“, in: *The Sixties: Art, Politics and Media of Our Most Explosive Decade*, New York 1991, též Susan SONTAGOVÁ: „Jedna kultura a nová senzibilita“, in: Jiří VANĚK (ed.): *Umění ve století vědy*, Praha 1988, 216.

²¹² Jan PATOČKA: „Umění a čas“, in: *Orientace 5*, Praha 1966, 18.

vzájemnosti vztahů, celistvosti doby, v níž žijeme, o nejrůznějších pohybech v ní, aby vidění světa nebylo jen zafixované, ale otevřené v čase, v němž bychom měli umět číst stále přicházející změny a tím tak sami snad trochu nadbíhali i náhodám. To by mělo platit nejen v náročných dobách, kdy umění přirozeně daleko více vychází ze života, z daných poměrů i z toho, čeho se mu zároveň v momentálním stavu světa nedostává. I odtud pramení v umění, a v šedesátých letech zejména, pěstování metodického využívání improvizace, to jak ve způsobu všeobecné orientace, tak i v rámci kreativity samotné, přitahované k tomu, co improvizace z podstaty nabízí především – otevřenost ke všemu. Neboli: být nastaven nejen k tomu, co hledám, ale i k tomu, co nehledám, tedy k náhodám skoro programově.

Situace: šedesátá léta

„[...] jednotlivé prvky neurčují celek, nýbrž celek určuje jednotlivé prvky.“

Georges Perec²¹³

Panorama dění

Šedesátá léta dvacátého století byla dobou pozoruhodného rozkvětu nejen českého výtvarného umění, ale kultury vůbec. Byla charakteristická nápadnou proměnou myšlení, novou přirozeností, vyplývající jakoby z provázanosti všeho se vším: to připomíná i Cailloisovo „příčné“ zkoumání a „polyvalentní znalosti“.²¹⁴ Nebýt oborově izolován. Tak se dá inspirace čerpat odkudkoli: třeba i z živé ulice, nebo světa objektivní vědy. Do umění se dostávají slova: výzkum, laboratoř, průzkum, experiment, proces. Společný základ: smysl pro náhodu a improvizaci. V té je svoboda. Herní princip a jiná pravidla. Opět se zviditelňuje rebelské Ne. Opět se koná „ne-umění“. Tentokrát již nikoli ve smyslu negace umění, ale jeho povýšení. Negace jako obrozující metoda, tudíž pozitivum. Příklad uplatnění: *Nedivadlo* Ivana Vyskočila,²¹⁵ jehož „ne“ nebylo totální, ale „očišťující“. „Ne“ jako alternativa, otevřenost, volnost. Vědomá jinakost. V duchu Sontagové a její eseje *Jedna kultura a nová senzibilita*: „ne“ jako vznesená pochybnost nad existencí konvenčních hranic mezi „uměním“ a „nikoli uměním“.²¹⁶

Počátek fenoménu českých šedesátých let se otevírá již na sklonku let padesátých. Doba se politicky uvolňuje a v umění se postupně rozvolňuje dogmatické pojmání „realismu“.²¹⁷ Skupinová vystoupení tzv. „druhé avantgardy“²¹⁸ jsou stále častější, a také

²¹³ Georges PEREC: *Život návod k použití*, Praha 2017, 11.

²¹⁴ Roger CAILLOIS: „Problém. Příčné vědy“, in: *Zobecněná estetika*, Praha 1968, 95-100. Doslov napsal Miroslav Míčko, který rovněž okomentoval ukázkou ze *Zobecněné estetiky ve Světové literatuře* 5, 1964. Fancouzský estetik a sociolog Roger Caillois získává prostřednictvím Josefa Šimovi kontakty v Čechách už ve 30. letech; při návštěvě Prahy v roce 1934 bydlel u Karla Teigehe. Zpočátku sympatizoval se surrealismem, brzy se však od něj distancoval. Mimo jiné: za války působil v Argentíně, kde začal překládat jednoho lokálního autora – J.L. Borgese – kterému tím otevřel cestu do světa.

²¹⁵ K pojmenování došlo až v roce 1963. Michal ČUNDERLE, Jan ROUBAL: *Hra školou (Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi)*, Praha 2001.

²¹⁶ SONTAG (pozn. 211) 216.

²¹⁷ Jako příklad dobové diskuze o problematice realismu v umění jmenujme alespoň tu, jež v roce 1957 proběhla na stránkách časopisu *Výtvarné umění* ve snaze o liberalizaci pojmu, jež by vedla ke smíření moderního umění s principy socialistického realismu, in: Luděk NOVÁK: „Moderní realismus“, *Výtvarné umění* VII / 6-7, 1957, 241-251, 306-312. Zde je na místě také připomenout přelomovou výstavu Zakladatelé moderního českého umění, jež proběhla v roce 1957 v Brně a posléze v roce 1958 také v Praze. Výstava, jež podtrhla

jejich prostřednictvím narůstá potřeba znovuobnovit po roce 1948 zpřetrhané vazby na tradici (nejen domácího) moderního umění. Přestože oficiální nepřízeň trvá, stále větší pozornost na sebe přitahuje také radikálnější projev domácí abstrakce, pro niž se postupně ustálilo označení „český informel“.²¹⁹ Slovy Josefa Hlaváčka: „Na přelomu padesátých a šedesátých let se v českém [...] umění odehrávaly významné změny. Byly způsobeny nejen politickými otřesy souvisejícími s odhalením zločinné povahy komunistických režimů, které se sice zatím halily jen do kritiky tzv. kultu osobnosti, ve skutečnosti však vedly i k relativnímu kulturněpolitickému uvolnění a k obnovení zájmu o domácí avantgardní tradice a o současné umělecké počínání za humny. Informace o světovém recentním umění byly ovšem kusé a omezovaly se na poměrně úzké okruhy; mnohem větší roli asi hrál pocit, že je potřeba cosi změnit, že dosavadní nazírání a praxe – nejen ve společnosti – už nevyhovují.“²²⁰

Spontánnost a určité rebelantství poznamenalo celé spektrum (nejen) výtvarné scény. Jedny z nejstarších radostných aktivit tohoto druhu vyvíjela již od poloviny padesátých let umělecká skupina Šmidrové.²²¹ [17] Její členové (výtvarníci, hudebníci, herci i literáti) svými nevázanými akcemi v mnohém předstihli už léta šedesátá, když provokativně oživilo dadaistickou a jarryovsko-patafyzickou tradici, kterou obohatili o vlastní poetiku „divnosti“, jak ji pojmenoval teoretik skupiny Jan Kříž.²²² Tato poetika s sebou přinesla to, co se zakrátko stalo samozřejmostí: rozmělnění norem a značné rozvolnění jakýchkoli klasifikujících zařazení. Místo toho: hledání a nabízení rubu věcí.

Povahu studentských recesí měly také jiné, ve stejné době se odehrávající „akce-atrakce“ - pověstné karnevalové Inspiromaty, oficiálně plesy pražských vysokých uměleckých škol, s výstavní a akční náplní, na kterých se, jak vzpomíná jejich účastník Jan Schmid, „naše

silnou vazbu na předválečné umění, se stala jedním z rozhodujících kroků vedoucích k postupné rehabilitaci moderního výtvarného názoru v českém umění po roce 1948. Úvodní text katalogu od Miroslava Lamače a další zkrácené verze recenzí a dobových diskuzí k výstavě in: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (ed.): *České umění 1938-1989 /programy, kritické texty, dokumenty/*, Praha 2001, 202-205. O názorovém pohybu v pojetí „realismu“ a „boji“ o nedogmatickou estetiku také Roger GARAUDY: *Realismus bez břehů*, Praha 1965, Ernst FISCHER: *Skutečnost a mystifikace*, Praha 1961.

²¹⁸ Podrobné zpracování těchto „oživujících“ snah in: Marie JUDLOVÁ [KLIMEŠOVÁ]: *Ohniska znovuzrození. České umění 1956–1963* (kat. výst.), Praha 1994.

²¹⁹ Tématem informelu se v devadesátých letech důsledně zabývala Mahulena NEŠLEHOVÁ: *Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*, Praha 1997.

²²⁰ Josef HLAVÁČEK: *Cvičení z estetiky*, Gallery 2007, 76.

²²¹ Členové výtvarníci: Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, Karel Nepraš, Jaroslav Vožniak, hudebník Rudolf Komorous. Ke Šmidrům se hlásil i hudební skladatel Jan Klusák. Skupina vznikla jako volné sdružení výtvarných umělců, hudebníků, herců a literátů, převážně ještě studentů. Od roku 1958 provázela jejich zábavný program také hudba Šmidřů dechovky. Na začátku šedesátých let jejich společná intenzivní činnost skončila. K historii skupiny a charakteristice jejich tvorby více in: Jan KRÍŽ: *Šmidrové*, Praha 1970.

²²² Teoretické uchopení pojmu „divnost“ in: KRÍŽ (pozn. 221) 13-21.

chtěná nezávislost a svoboda projevovaly jen jako vtipná a nezávazná hra, i když často s docela tvrdým podtextem [...] Omezení byla permanentní a odvahy pro pohyb bylo všeobecně stále málo. Sám jsem bral Inspiromaty nadšeně vážně jako hledání původního významu, jež věci nesly, což souviselo s tím, jak jsem sám k životu přistupoval, i s tím, co jsem cítil, že už bylo ve vzduchu a souviselo to i s něčím, co happeningu předcházelo. [...] Bylo to spiklenecké, přičemž všechny nás stmeloval společný pocit svobody: Můžeme si dělat, co chceme!“²²³

Což se i dařilo, režimu navzdory, vynalézáním nových způsobů komunikace a výraziva, čímž se i pro umění otevíraly nové razantní možnosti. K tomu se účinnou pomůckou u podobných kolektivních akcí stával mimo jiné také zážitek „trapasu“, který se jako oživující, osvobozující a demokratický – postihuje všechny stejně - úkaz stane v šedesátých letech také předmětem teoretického zájmu: jako názorný příklad posouvání a překonávání dosavadních, tj. tradičních estetických klasifikací. Velice originálně v tomto ohledu zapůsobila studie teatrologa Zdeňka Hořínka z roku 1968, pojmenovaná *Trapno jako estetická kategorie*, kde tento již „povýšený“ jev přibližuje slovy: „Trapno provokuje k upřímnosti a pokoře, jež jsou předpokladem vzájemného pochopení a účasti. Intenzivní prožitek trapna má vskutku katartický účinek, který však nespočívá v pouhém odtrapnění, ale v proměně trapna v sebepoznání.“²²⁴

Ovšem: šedesátá léta – označovaná jako „zlatá“ ještě předtím než vůbec skončila - nebyla výpovědí pouze jedné generace. Mladost a euforie jako by postihly nejen sotva absolventy vysokých škol, ale také ty, kteří do této jedinečné dekády naší (a světové) kultury vstupovali jako již vyžralé a zkušené osobnosti, v odlišných fázích životních i tvůrčích. Stav povznesenosti, očekávání a energie prostoupil jakoby celou společnost. Rozvíjela se názorová a stylová pluralita, dialog byl veden napříč všemi obory, organizovaly se nejrůznější setkávání, akce, koncerty, happenings, soukromé výstavy, často polozakázané, pořádané zpočátku undergroundově ve sklepích nebo na dvorech, a postupně se stále větším uvolňováním také veřejně. Doba nabírala stále příznivější směr. Jako by se konečně splnil požadavek, jenž vyslovil již v roce 1946 Jindřich Chaloupecký, když v *Listech* otiskl úvahu *Konec moderní doby*, v níž se ptal po novém podnětu, který by našel jediný a souhrnný smysl

²²³ Jan SCHMID: *Improvizace, náhoda a jiné vyhlídky*, Praha 2018, 113-114.

²²⁴ Studie vyšla poprvé v roce 1968 v *Hostu do domu* / 10. Nově Zdeněk HOŘÍNEK: „Trapno jako estetická kategorie“, in: Jan SCHMID (ed.): *Skripta Y*, Praha 2007, 47.

pro všechny.²²⁵

I když se blíže zabýváme pouze jedním uměleckým oborem, je lákavé si zde představit šedesátá léta jako nahodile rozhozenou síť vztahů mezi různými oblastmi, událostmi, fakty, body či celky: síť, která je necentralizovaná, nehierarchizovaná a spletená jakoby ze všeho. Vstoupit do šedesátých let bychom tak mohli odkudkoli a jistě bychom vždy narazili na něco zajímavého. Začneme třeba takto:

Světová výstava Expo'58 v Bruselu²²⁶ symbolická brána, jíž jsme se opět otevřeli světu a svět se otevřel nám. Dotyk se svobodou, který přímo zažila a doma dále zprostředkovávala převážně již zkušenější generace výtvarných umělců: Josef Istler, Jan Kotík, Václav Boštík, Vladimír Boudník a mnozí další. Významný historický milník, kterým jsme se znovu zařadili do kontextu evropské kultury. Opět se otevřeněji připomínají jména klasiků moderní malby a sochařství: Picasso, Braque, Matisse, Kandinskij, Malevič a jiní. Stejně tak se vše dohání v hudbě, literatuře i divadle. Poslouchá se Hindemith, Stravinskij, Pařížská šestka, Schoenberg, Bartók, Messiaen, postupně i Pierre Boulez nebo Karlheinz Stockhausen. Také jazz, rokenrol a bigbít čili rock. Přichází seznámení s mnohačetnými tendencemi ve světě vládnoucího nefigurativního umění: Jackson Pollock, Antoni Tapiès, Alberto Burri, Wols a - Jean Dubuffet, s nímž se dostavuje inspirativní znejistění hranic v rámci tradičního rozlišování abstraktního a figurálního malířství.²²⁷ Tato a další jména se brzy stanou samozřejmou, i když stále spíše utajovanou a neoficializovanou znalostí i té nejmladší výtvarné generace u nás. Ta poprvé, a nevěřejně, společně vystavuje v roce 1960. Její vstup do světa radikální abstrakce (informelu) se konal pod názvem Konfrontace²²⁸ a v českých poměrech znamená zásadní událost, jež navázala a po svém zhodnocovala vše, co již od poloviny čtyřicátých let dvacátého století přinášely trendy, ve světě označované různě: abstraktní expresionismus, akční malba, gestické umění, tašismus, informel nebo art autre -

²²⁵ Jindřich CHALUPECKÝ: „Konec moderní doby“, in: *Listy* 1/1, 1946, 7-23. (knižně poprvé ve výboru *Obhajoba umění 1934-1948*, Praha 1991, sam. 1988).

²²⁶ Pohled na výstavu jako fenomén, jenž překročil rámec kultury do širších společenských souvislostí přinesla v roce 2008 výstava *Bruselský sen*, in: Daniela KRAMEROVÁ / Vanda SKÁLOVÁ (ed.): *Bruselský sen: československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl I. poloviny 60. let* (kat. výst.), Praha 2008.

²²⁷ Ačkoli byli Jean Dubuffet nebo i Francis Bacon spíš figuralisté, vystavovali převážně spolu s abstraktními umělci.

²²⁸ Konfrontace I se konala v ateliéru Jiřího Valenty 16. 3. 1960 v Praze v Libni. Zúčastnili se jí iniciátor Jan Koblasa, Zdeněk Beran, Antonín Tomalík, Čestmír Janošek, Antonín Málek, Jiří Valenta, Aleš Veselý a přizvaný Vladimír Boudník. Konfrontace II se v témže roce uskutečnila 30. 10. v ateliéru Aleše Veselého na Žižkově, s výjimkou Zdeňka Berana se jí zúčastnili všichni předchozí, navíc též Zbyšek Sion, Václav Křížek a fotografové Karel Kuklík a Jiří Putta. Více in: NEŠLEHOVÁ (219) 47-48.

jiné umění. Duch „jinakosti“. Brzy nato plná otevřenost také směrem k dalším modifikacím: neodada, lettrismus, pop a op-art, různé konstruktivistické tendence nebo nová figurace.

Rozmanitost a bohatství uměleckých výpovědí byly pro šedesátá léta v celosvětovém měřítku typické a v tomto ohledu české umění nezaostávalo ani v intenzitě, ani originalitě, přičemž jeho výpověď doby lze snad i vlivem omezení vnímat možná jako autentičtější a jistě soustředěnější. Umění jako by se náhle stalo společným zájmem všech. Výtvarné umění, divadlo, film a literatura vystupují z duchovní izolace a spolu s vědou, filosofií a publicistikou aktivně spoluvytváří novou, svobodnou a přirozenou společnost.

Důležitou roli v šíření povědomí i o nezávislé domácí tvorbě, ²²⁹ také světovém umění a širším kontextu západního myšlení měla některá redakčně „obrozená“, anebo nově vzniklá periodika, například: *Literární noviny* (sice oficiální a zavedený týdeník Svazu spisovatelů, ovšem v průběhu šedesátých let stále více odvážnější), významný brněnský *Host do domu* (vedený Janem Skácelem), měsíčník pro literaturu a umění *Květen* (kde debutoval Václav Havel), který v roce 1959 nahradil *Plamen* (zde první studie o Kafkovi), dále *Světová literatura*, jež od roku 1956 na svých stránkách pravidelně uváděla ukázky z děl současné světové literární produkce – americké romanopisce, francouzské surrealisty, existencialisty, stoupence „nového románu“, italské neorealisty, naše i cizí představitele experimentální poezie nebo také politicky problematickou sovětskou literaturu; otisknuta zde byla například část Pasternakova románu *Doktor Živago*. Jak ve svých *Pamětech* uvedl Václav Černý²³⁰ počet literárních periodik, s přesahem i do jiných uměleckých sfér, včetně výtvarných, u nás významně narostl po roce 1963 - mimo jiné rok mezinárodní konference o Franzi Kafkovi na zámku v Liblicích. Dále se objevila *Tvář* soustředěná na mladé autory: své experimentální texty zde publikovala například Věra Linhartová, vyznavačka „nového románu“, pravidelným příspěvatelem a členem redakční rady byl filosof Ladislav Hejdlánek a rovněž mladý dramatik Václav Havel; ten mimo jiné v roce 1968 publikoval v *Sešitech pro mladou literaturu*, jež vycházely od roku 1966, svou zásadní řeč z konference Svazu československých spisovatelů *O úhybném myšlení*, kde otevřeně prohlašuje: „[...] jakmile začneme uhýbat od svých vnitřních norem, přizpůsobovat se jeden druhému, [...], postavíme se každý sám proti sobě,

²²⁹ Příležitost publikovat dostává mnoho těch, kteří pokud nebyli přímo zakázáni, měli dosud s vydáváním svých děl potíže, a také mladí začínající autoři. Byli to např. Bohumil Hrabal, Josef Škvorecký, Arnošt Lustig, Ludvík Vaculík, Alexandr Kliment, Ivan Diviš, Milan Kundera, Ivan Klíma, Ivan Wernisch, Egon Bondy, Ivan Vyskočil, Petr Kabeš, Jiří Gruša, Věra Linhartová a jiní.

²³⁰ Václav ČERNÝ: *Paměti III. 1945-1972*, Praha 1992, 475.

protože začneme nutně slevovat ze své jedinečnosti a couvat tím jaksí sami od sebe [...]“.²³¹ V roce 1966 se objevuje časopis *Orientace* s okruhem stálých spolupracovníků z řad „nových“ českých strukturalistů: Květoslav Chvatík, Vladimír Karfík, Miroslav Červenka a další. Zde vychází jak původní prozaická a básnická tvorba, tak i kvalitní teoretické a kritické texty, pravidelně také překlady textů francouzských (post)strukturalistů, dále představitelů německé frankfurtské školy a fenomenologické filosofie, včetně Heideggerovy zásadní studie *O původu uměleckého díla*. Nakonec ještě měsíčník *Knížní kultura*, jehož profil v krátké době jeho existence v letech 1964-1965 utvářeli zejména redaktoři Josef Hiršal a Ludmila Vachtová.

Stejně jako se na konci padesátých let rozvířila literární diskuse – mimo jiné se hodně mluví o Škvoreckého románu *Zbabělci*, jenž vyšel v roce 1958 - začala odborná teorie, už méně ideologizovaně a více objektivně, hodnotit také soudobý výtvarný svět. Takto se i oficiální platforma Svazu československých výtvarných umělců, čtrnáctideník *Výtvarná práce* (vychází od roku 1953), odvážila poskytnout prostor pro řadu pokusů o otevřenější debatu, která se v šedesátých letech rozvinula příchodem nových redaktorů: Jiřího Padrty, Zdeňka Felixe, Jiřího Šetlíka nebo Jindřicha Chalupeckého. Stejně tak fungovalo *Výtvarné umění*, rovněž časopis Svazu, které umožňovalo publikování článků o moderním umění a dávalo prostor k volnějšímu třibení názorů a prezentaci skutečné teoretické práce, jak dokazují příspěvky například Miroslava Lamače, Františka Šmejkal, Petra Wittlicha, Evy Petrové, Josefa Hlaváčka a řady dalších.²³² Nakonec z výtvarné oblasti názvy ještě alespoň dvou časopisů, na jejichž stránkách se často tolerovalo to, co by jinde bylo až příliš na očích: periodikum *Acta scaenographica*, zaměřené na svět divadla, a *Tvar* - s šéfredaktorem Josefem Rabanem a Janem Kotíkem jako jedním z redaktorů. Jeho specifikum: reflexe abstraktní tendence v oblasti užitého umění, zejména v textilu a sklářství, jež v nemalé míře přispěla k postupné „oficiální“ akceptaci abstrakce i ve volné tvorbě.

Důležité téma – abstraktno: „Cožpak víme, jaké je naše místo ve vztahu ke skutečnému a neskutečnému, k tvářnosti světa a jeho skrytým proudům, k abstraktnímu a konkrétnímu, k příběhu a rituálu? Co jsou dnes 'fakta'? Jsou snad konkrétní jako ceny nebo pracovní doba – nebo abstraktní, jako násilí a osamělost? A jsme si jisti, že ve vztahu k životu

²³¹ Václav HAVEL: „O úhybném myšlení“. In: *Sešity pro mladou literaturu* 21, 1968, 37.

²³² Více v podrobném seznamu autorů a článků u hesel *Výtvarná práce* a *Výtvarné umění*, in: Anděla HOROVÁ: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II.*, Praha 1995, 926-927, 928.

ve XX. století nejsou velké abstrakce – rychlost, prostor, zuřivost, energie, brutalita – konkrétnější a nemají přímější vztah k našemu životu než takzvané konkrétní záležitosti?“ (Peter Brook, 1960)²³³

Skrytá podoba skutečnosti byla v šedesátých letech jedním z hlavních témat nezávislých intelektuálních kruhů. Nešlo přitom jen o zájem ze strany fenomenologie s její metafyzickou orientací, ale také ze strany znovu aktuálního strukturalismu, který úspěšně navazoval na meziválečnou tradici Pražského lingvistického kroužku, a který reagoval také na podněty, jež přicházely v šedesátých letech z Francie, kde se z původně jazykovědného názoru vyvinul živý, dokonce až módní, interdisciplinární diskurz,²³⁴ jenž načas upozadnil u nás stále vlivný existencialismus sartróvského ražení.

Tato nová vlna strukturalismu se v šedesátých letech nevyhnula ani oblasti výtvarného umění, do jehož slovníku se dostávají nové pojmy: systém, řád, vztahy, struktura a jiné. Přičemž právě struktura se ukazuje jako pojem značně problematický, neboť samotný strukturalismus se mu paradoxně spíš vyhýbal, relativizoval ho a přednost dával mnohem komplexnější metafoře - „živý organismus“²³⁵ Z francouzského prostředí navíc pronikaly myšlenky, jež oživovaly Saussurov odkaz, především jeho smysl pro náhodu, kterou začlenil do vývoje jazyka²³⁶, viděného jako shluk náhodných změn, s nimiž se jazyk vyrovnává na základě principu jakési samoregulující struktury.²³⁷ A v podobném, i když trochu posunutém smyslu, se vyjadřoval také Jan Mukařovský, který pojímal skutečnost a s ní i umělecké dílo stejně dynamicky, tj. ve smyslu stálého přeskupování: jako „intenzivní dění“ - „labilní rovnováhu vztahů“.²³⁸ Neboli: jako dynamicky fungující celek, jehož stav není trvalý, ale

²³³ Peter BROOK: *Pohyblivý bod*, Praha 1996, 41.

²³⁴ Francouzský (post)strukturalismus reprezentovali například: antropolog Claude Lévi-Strauss, literární teoretik Roland Barthes, filosof Michel Foucault nebo psycholog Jacques Lacan.

²³⁵ Nahrazovat pojem „struktura“ pojmem „živý organismus“ nebo „organický celek“ vzešel z okruhu tzv. pražských Rusů – Romana Jakobsona a Nikolaje Sergejeviče Trubeckého, kteří se spolu s Janem Mukařovským zasloužili o meziválečnou proslulost Pražského lingvistického kroužku. S pojmem „struktura“ nepracovali ani francouzští (post)strukturalisté šedesátých let. Blíže in: Patrick SÉRIOT: *Struktura a celek*, Praha 2002.

²³⁶ Proslulé je Saussurovo srovnání jazykového vývoje, které ve svém slavném díle z roku 1916 porovnal s vývojem šachové partie, který se děje stejně nahodile. Z tohoto srovnání přitom jazykový vývoj vychází dokonce jako děj absolutně nahodilý, protože: „[...] šachový hráč 'má v úmyslu' určitý posun provést a zapůsobit tak na systém, zatímco jazyk předem nic nezamýšlí. Jeho 'figurky' se posouvají či spíše pozměňují spontánně a nahodile. [...] K tomu, aby šachová partie vypadala ve všech ohledech jako fungování jazyka, by bylo třeba předpokládat nemyslitelného nebo neintelligentního hráče.“ In: Ferdinand de SAUSSURE: *Kurz obecné lingvistiky*, Praha 2007, 117.

²³⁷ Pražští Rusové (na rozdíl od Jana Mukařovského) náhodu neuznávali. Přijímali pouze jev „shody“, který ovšem nepovažovali za náhodný střet prvků různého původu, ale odhalení skrytého řádu nebo systému. In: SÉRIOT: (pozn. 235) 218.

²³⁸ Jan MUKAŘOVSKÝ: „O strukturalismu“, in: *Studie z estetiky*, Praha 1966, 150.

neustále ve vývoji a jehož pohyb není kauzální, ale imanentní, zaručený zásahy zvenčí, tj. náhodami, které individuum – tvůrce přijímá.²³⁹

Souvislost: „osvobozené“ chování materiálu jako opět jedno z nejvyhledávanějších prostředků, které se poněkud nepřesně může vykládat i jako „indiference“ k formě. Viz minimalista Robert Morris, jeho plstěné „skulptury“ a „antiforma“: akceptace náhody jako přirozené součásti utváření formy, která je natolik determinovaná vlastním chováním materiálu, že nemůže být fixní.²⁴⁰

[18] Také obava z umělosti a falše. Proto: „Naše knihy jsou psány slovy, větami pronesenými kdekoli a kdykoli“,²⁴¹ prohlásil Robbe-Grillet. Raději neumělost, ale autenticita. Ta nikoli až tak ve smyslu originality, jako spíš bezprostřednosti a upřímnosti. Příkladem je i film a metodická práce s „přirozeným“ herectvím neherců, kdy kamera, neustále v pohybu, „volně vypráví“ a téměř mimoděk zaznamenává nepřipravené okamžiky života. Jakoby prolnutí hraného filmu s dokumentem – vždy s něčím nečekaným, co udiví. Přínos zejména tzv. „nové vlny“. Hlavní představitel: francouzský režisér Jean-Luc Godard, známý svým vstřícným vztahem k náhodě, s níž, i přes náročné přípravné období, musel vždy při své improvizáční metodě natáčení počítat: „Nepíšu scénáře svých filmů“, napsal v roce 1967, „improvizuji v průběhu natáčení. Nicméně tato improvizace není ničím jiným než plodem předcházející vnitřní práce a vyžaduje velkou koncentraci.“²⁴²

Východiska, k nimž má blízko také česká filmová „nová vlna“, jejíž ohlas je záhy světový. Nová jména, nová témata, inspirace konečně ze skutečného života skutečných, tj. obyčejných lidí. V rychlém sledu se v průběhu šedesátých let postupně představí řada skvělých filmů, například od Evalda Schorma (*Každý den odvalu* nebo *Farářův konec*), Miloše Formana (*Konkurs*, *Černý Petr* nebo *Hoří, má panenko*), Ivana Passera (*Intimní osvětlení*), Jiřího Menzela (*Ostře sledované vlaky*) nebo Věry Chytilové, jejíž *Sedmikrásky*, vzbudí okamžitý rozruch svou odvážnou formou, vystavěnou na principu montáže a destrukce. Právě Věra Chytilová a Miloš Forman se k tvůrčí improvizaci často otevřeně vyjadřovali, stejně jako k nahodilostem, jež se v natáčených situacích dostavují, nebo jaké momentální možnosti nabídne místo, kde se točí.²⁴³ A připomeňme také jméno Jana

²³⁹ Jan MUKAŘOVSKÝ: „Individuum v umění“, in: *Studie z estetiky*, Praha 1966, 236.

²⁴⁰ Robert MORRIS: „Antiform“, in: *Art Forum*, 1968, 33-35.

²⁴¹ Alain ROBBE-GRILLET: „Nový román-nový člověk“, in: *Tvář 4*, 1965, 31.

²⁴² Jean-Luc GODARD: *Texty a rozhovory*, Jihlava 2005, 117.

²⁴³ K tomu např. Jan LUKES: *Diagnózy času*. Český a slovenský poválečný film, Praha 2013. Také: *Zlatá*

Švankmajera, který začíná točit své originální animované a kombinované filmy. Ze starší generace pak Františka Vláčila a jeho *Markétu Lazarovou*, natočenou podle stejnojmenné historické prózy Vladislava Vančury. Ovšem zájem filmařů začne brzy přitahovat také současná literární produkce, konkrétně Bohumil Hrabal, který konečně mohl od roku 1963 u nás začít publikovat a jehož přitažlivost nejen pro svět filmu spočívala mimo jiné i v jeho civilním způsobu vyjadřování, přeneseném jakoby z bezprostřednosti ulice. Právě podle jeho souboru povídek *Perličky na dně* vzniká v roce 1965 stejnojmenný povídkový film, na němž se týmově podíleli režiséři Jiří Menzel (*Smrt pana Baltazara*), Jan Němec (*Podvodníci*), Evald Schorm (*Dům radosti*), Věra Chytilová (*Automat svět*) a Jaromil Jireš (*Romance*). Podíl na hudbě: Jan Klusák, jeden z prvních, který se odvážně přiklonil k technikám „nové hudby“, dodekafonie a serialismu.²⁴⁴ Zde vyzdvihneme také roli neherců, mezi nimiž se v epizodě *Automat svět* objevil také výtvarník Vladimír Boudník.

Různé podobnosti a shody lze vidět samozřejmě také v literatuře nebo hudbě: „podat věci, děje přímo, v jejich bezprostřední přítomné podobě, v jejich ‘čisté’ verzi“,²⁴⁵ poznamenala Růžena Grebeníčková nad dílem Robbe-Grilleta, jednoho z hlavních představitelů francouzského „nového románu“. Ten do světa literatury vnesl nový typ „mobilní“ románové struktury, neustále variované výřezy skutečnosti, které se zdánlivě chaoticky staví před čtenáře jako jakési „momentky“ popírající princip časové kontinuity a chronologického uspořádání děje. Tedy: struktura nikoli ve smyslu nějakého výrazného povrchního členění, spíš nekonečné variování podstaty, vnitřní provázanost témat. Což například v tvorbě Michela Butora postřehl také Jiří Pechar, který píše: „Tušená struktura reality, k jejímuž uskutečnění romanopisec napomáhá, znamená vítězství vždy znovu a znovu dobývané nad chaosem. Její plná realizace znamenala by vyloučení všech rozporů, magickou jednotu skutečnosti, nekonečnost prožívanou v každém jejím bodě a momentu.“²⁴⁶

Podobně jako se otevírá struktura románu – ta předpokládá zcela jiný, „aktivní“ druh četby – také v hudbě se prosazují postupy, jež stojí na improvizaci, principu hry a interaktivitě. Hlavní inspirátor: americký skladatel a vyznavač experimentu a náhody v hudbě – John Cage. Od začátku šedesátých let v centru pozornosti i díky své knize *Silence*, jež vyšla v roce 1961 a která zahrnovala autorovy texty z let 1937 až 1961. Zde konečně v úhrnu

šedesátá – dokumentární cyklus o československém filmovém zázraku, ČT 2009.

²⁴⁴ Průřez českou novou hudbou šedesátých let s ukázkami děl dalších skladatelů (Jan Rychlík, Josef Berg, Rudolf Komorous, Zbyněk Vostřák) nabízí např. nahrávka: *Česká nová hudba 60. let*, ARTA Records, Praha 1994.

²⁴⁵ Růžena GREBENÍČKOVÁ: „K problematice Robbe-Grilletových románů“, in: *Tvář 4*, 1965, 33.

²⁴⁶ Jiří PECHAR: *Francouzský „nový román“*, Praha 1968, 97.

představena Cageova koncepce – návod, jak tvořit hudbu – skladbu. Klíčové pojmy: náhoda, neurčenost, změna, situace, množina možností. Strategie: tvořit jako příroda. Hudební formou reflektovat procesualnost a simultánnost organického růstu. Chápat hudbu jako objektivní aktivitu, oproštěnou od vkusu a vzpomínek: „Nejvyšší záměr je nemít vůbec žádný záměr. Tím se dostáváme do souladu s přírodou v jejím způsobu fungování. [...] Ostatně, co je na technice tak zajímavé? Co je mi po dvanácti tónech v jedné řadě? Jaká je řada? Tento pohled na příčiny a účinky není důležitý, místo toho se člověk identifikuje s tím, co je zde a nyní.“²⁴⁷

Zajímavost: Cageova návštěva Prahy a Ostravy v roce 1964 během jeho koncertního turné.²⁴⁸ Vystoupení, která měla v rámci českého uměleckého prostředí možná větší dopad na výtvarnou scénu, snad i proto, že hudebníkova turné se účastnil také americký výtvarník Robert Rauschenberg: již dobře známý svým novým projevem asambláže – kombinovanou malbou (combine painting), jakož i svým vyznavačstvím nahodilého řádu – „Random Order“.²⁴⁹

Prvek spontaneity je pro šedesátá léta zásadní a prosadil se také u jedné z podstatných aktivit této doby, kterou bylo takřka živelné vznikání a rozvíjení malých divadelních seskupení na nejrůznějších místech republiky, jejichž tehdejší charakter a fungování snad nejlépe zprostředkovává Beyova metafora „dočasné autonomní zóny“, místa ve společnosti, „kde se autoritativní struktura ztrácí v družné veselosti atmosféry oslav“.²⁵⁰ Pocit těšení se je v tomto případě klíčový, stejně jako vzájemné souznění „oslavující“ skupiny lidí, která „tváří v tvář synergizuje svou snahu realizovat společné touhy, ať již jde o dobré jídlo, náladu plnou rozjařenosti, tanec, konverzaci [...], vytvoření společného uměleckého díla nebo o dosažení prostého přenosu blaha z jednoho na druhého [...].“²⁵¹

Několik malých divadel, pro která se vžilo označení „divadla malých forem“, se do historie zapsalo významně a mělo (má) delší trvání a pokračování. Trochu jiný základ mělo od počátku Studio Ypsilon, které vznikalo v Liberci na pomezí padesátých a šedesátých let, oficiálně v roce 1963. Nebylo „malou formou“, ale studiem (také dílnou a laboratoří), jež od počátku fungovalo na principu živého organismu a pro které jako by právě v šedesátých

²⁴⁷ John CAGE: *Silence*, Praha 2010, 155. Více o charakteru Cageovy tvorby např.: Arnošt PASCH: *Náhoda, princip, systém, řád (k soudobé hudbě)*, Brno, 2004.

²⁴⁸ Jaroslav ŠTASTNÝ: „Black magic is good. Návštěva Johna Cage v Praze“, 1964, in: Vít HAVRÁNEK (ed.): *Slovo, pohyb, prostor*, Praha 1999, 270-275.

²⁴⁹ Branden W. JOSEPH: *Random Order. Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, The MIT Press London, 2003.

²⁵⁰ Hakim BEY: *Dočasná autonomní zóna*, Praha 2004, 13.

²⁵¹ Idem 15.

letech dozrál čas uvést konečně do praxe to, co například ve svém *Bílém manifestu* již v roce 1946 proklamoval italský výtvarný umělec Luciano Fontana, když psal o nutnosti nového (celistvého) umění, synestezii, propojenosti, organičnosti, pohybu a syntéze: „Potřebujeme umění, jehož hodnota je v něm samém, umění, které zůstává neovlivněno představami, které o něm máme.[...] Syntézu chápeme jako souhrn fyzických prvků – barvy, zvuku, pohybu, času a prostoru, integrující ve fyzicko-psychickou jednotu. Barva, prvek prostoru, zvuk, prvek času, a pohyb rozvíjející se v čase a prostoru jsou základní formy nového umění, které v sobě zahrnuje čtyři dimenze bytí, čas a prostor.“²⁵²

Přirozené reagování na pohyb všeho kolem sebe bylo pro Studio Ypsilon od počátku charakteristické: „Mít pevné kořeny, ale připouštět, že všechno je možné, když [...] to má smysl, ale i když to smysl nemá. Také jsem nechtěl navazovat na žádnou avantgardu (tou jsme se maximálně oháněli). Pokoušet se všechno ukončené, neměnné, definitivní otevírat, dávat do pohybu, zbavovat nánosů a přemaleb, vracet se k počátkům věcí, vidět je jako součást proměnlivé souvztažnosti a možná hledat to, co je kdy spojuje“, ²⁵³ prohlásil s odstupem času zakladatel divadla Jan Schmid, jehož prosazované postupy - jmenovitě „organická montáž“, založená na principu konfrontace a kontrastu, odboček a oklik a umožňující (podle Hořínek) „podat zkoumaný předmět jako složitý, rozporný proces, v němž se pojí faktičnost s fantazií, zákonitost s nahodilostí, objektivita se subjektivitou, analýza se syntézou, v němž se skrze chaos míří k řád²⁵⁴ - byly v mnohém blízké právě soudobým tendencím ve výtvarném umění a hudbě, s nimiž toto divadlo od počátku spojoval v podstatě jeden společný strategický postup – improvizace.

Konkrétně improvizace, která (ve Schmidově metodickém pojetí): „osvobozuje a je [...] otevřeným způsobem vnímání světa (tedy i způsobem myšlení), kde je vše v neustálém pohybu, kdy i přítomnost stále ubíhá, takže naše jednání (pozorné i nepozorné) je zároveň poznáváním, s možnostmi (třeba skrze vedlejší věci) dobrat se toho, co ani nepředpokládáme, dokonce i toho, co ani nečekáme. Je ale třeba si umět všimat a divit se. Takové by mělo být stálé naše nastavení. Proto [...] pracujeme metodou sebehry, která využívá našeho vlastního potenciálu (ve smyslu autenticity), takže máme šanci se i sami o sobě více dozvědět (dokonce můžeme počítat i s tím, o čem nevíme, že to máme). Odtud záměrná práce s náhodou, kterou vnímáme jako důležitou součást veškeré uspořádanosti a také i tvořivosti. U nás od počátku

²⁵² Lucio FONTANA: „Bílý manifest“, in: *Výtvarné umění XVIII*, 1968, 448-450.

²⁵³ Jan SCHMID: „Malé předznamenání“, in: *Cesta Ypsilon aneb od počátku k dnešku*, Praha 2014, 8.

²⁵⁴ Zdeněk HOŘÍNEK: „Režisér Jan Schmid – osobnost a metoda“, in: Jan DVOŘÁK (ed.): *Jan Schmid. Režisér, principál, tvůrce slohu*, Praha 2006, 22.

[...] se snažíme o řízenou náhodu. Odtud pravděpodobně typická ypsilonická různorodost ve stejnorodosti.²⁵⁵

Proto i v tomto smyslu a nakonec: improvizace nejen jako tvůrčí metoda, ale v šedesátých letech snad více než kdy jindy i možný základ kulturního a společenského dění, vstřícně nastaveného pro *kairos*, *čas-nyní* (*Jetztzeit*), tudíž i pro nečekanost a změnu. Proto také šedesátá léta jako situace nanejvýš příznivá i pro umění, které (řeceno s Ecem) netouží produkovat doplňky světa, ale spíš svět poznávat „[odklonem] od statického, sylogického chápání řádu, [otevřeností a pružností] osobních rozhodnutí a [sepětím] hodnot s určitou situací a historickým kontextem.“²⁵⁶

Tímto může způsob tvůrčí improvizace otevírat cestu náhodě napříč celým spektrem jsoucna, tedy i tomu, co se pohybuje zcela blízko nad našimi hlavami a už dopředu tak může být součástí naší improvizace, jestliže ta není lineární proces, a vyžaduje tudíž jak zapojení paměti, tak v daném okamžiku i propojení už s budoucností, v níž se možnosti zhodnocují.

²⁵⁵ Jan SCHMID (pozn. 253) 7.

²⁵⁶ Umberto ECO: *Otevřené dílo*, Praha 2015, 81.

Projevy a demonstrace náhody v českém umění 60. let 20. století

Domácí pole výtvarných projevů šedesátých let dvacátého století bylo s přehledem uchopeno již v celé řadě prací. Dnes je výsledkem těchto pokusů o usouvztažnění a zhodnocení různorodých tendencí daného desetiletí, i s jeho časovými přesahy, jeho obvykle samozřejmé členění na dvě poloviny:

První se uzavírá kolektivní Výstavou D, která proběhla v roce 1964 v pražské Nové síni.²⁵⁷ Tato výstava se vinou nepříznivé politické situace uskutečnila sice opožděně, přesto se i s odstupem času označuje za důležitý mezník. Právě jejím prostřednictvím se totiž veřejnost mohla konečně seznámit s širokým proudem nejružnějších informálních projevů, které na české neoficiální scéně dominovaly již od sklonku padesátých let. Jejich průvodními znaky byly především: subjektivní introspekce, psychický příval, spontánní gesto – svérázná a živelná transformace předmětného světa. Druhá polovina šedesátých let se pak obvykle charakterizuje jako názorově výrazně odlišná, reagující na opět lákavý, i když specificky pojatý, návrat figurace, stejně jako na silné oživení konstruktivistických tendencí, v jejichž rámci byla zkoumána cesta spíše objektivní zkušenosti, se zapojením racionálních složek a se systematicky vedenými průniky do světa zdánlivě chaotické skutečnosti, tvořené jakoby nepřehlednou trestí vztahů a sil. V této době se pestrost výtvarných projevů nadále zintenzivňuje, což podporuje už i jejich otevřenější prezentace na výstavách, stejně jako i mnohem čilejší kritická a teoretická reflexe, jak dokazují také texty katalogů i dobového tisku.²⁵⁸

Naši stmelující optikou, kterou se hodláme na dodnes takto polarizujícím způsobem vnímaná šedesátá léta zaměřit, je NÁHODA. Fenomén, který uvíznul jakoby v bludném kruhu dvojakého myšlení, vycházejícího z protikladností typu – kontrolovatelnost a nekontrolovatelnost, řád a chaos, řízenost a nepředvídatelnost a jiné podobné. Takový je obvykle paradox náhody v umění: buď je jí příliš – je zjevná natolik, že je až přehnaná, proto neumělecká -, anebo je jí naopak málo, tudíž je umělá, protože příliš chtěná. Možná ale

²⁵⁷ Katalog výstavy byl zadán do tisku, ale ještě před vytištěním byl zakázán. Účastníci: Jiří Balcar, Vladimír Boudník, Josef Istler, Čestmír Janošek, Jan Koblasa, Mikuláš Medek, Karel Nepraš, Robert Piesen, Zbyněk Sekal, Jiří Valenta, Aleš Veselý.

²⁵⁸ Soupis výstav, seznam katalogů a dobových článků v časopisech a novinách poskytuje např.: Alena POTŮČKOVÁ (ed.): *Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958–1968*, Praha 1999, 90–117.

existuje také jiný způsob, jak tuto otázku pojmout: nepřístupovat ke konkrétním dílům v dialektické hře opačných hodnot, nebo rovnou s tím, že se ptáme, v jaké míře a zda vůbec je v nich náhoda přítomna; ale více se soustředit na novou citlivost pro vzájemnost souvislostí, na okolnostní aspekt věcí.

Tak můžeme hned na začátku samu náhodu ponechat dokonce i stranou, téměř proti smyslu ji až vynechat, neboť upozorňovat na ni už není svým způsobem potřeba, je-li už podstatně obsažena ve všem tvořivém, čeho se chceme v šedesátých letech dotýkat, tudíž i vnímání světa a následně i proměny myšlení, kdy místo obrazu nehybného světa platonské ideje máme před sebou dynamičtější interpretaci skutečnosti – spíš aristotelovsky orientovaný model světa, kde náhoda, příčina, možnost, pohyb a proces tvoří „komponenty“ zásadního významu.²⁵⁹ Odtud dále představa náhody jakoby „přestěhované“ dovnitř „systému“, který oživuje a rozpohybovává, chápání náhody jako zcela integrovaného elementu „skutečné“ podoby světa, v jeho nestálosti a permanentním pohybu, tedy světa, který „se stává“, rodí se a zaniká zároveň, který je dočasný, protože stále nově utvářený: „Dnes už prostě nedovedeme ukázat na nic pevného, na nic neměnného, na nic, co by bylo nehybným pozadím či základem všech změn [...]. Pohyb, proměnlivost a změna jsou všude a podrobují si vše“.²⁶⁰ (Hejdánek) Proto i náhoda v daném období jako společný jmenovatel téměř všeho, třebaže pokaždé trochu jinak řízená, nebo vnímaná, vždy ale něčím podobně zakódovaná do v mnohém společném zůsobu tvůrčí improvizace.

²⁵⁹ Jan PATOČKA: *Aristoteles*, Praha 1964.

²⁶⁰ Idem 28.

PROJEVY

Akcidentální forma

Pokud přistupujeme k roli náhody v umění šedesátých let takto organicky, rozhodně si již nevystačíme s radikální rétorikou avantgardy, přesněji s tím, jak se jí obvykle rozumí: náhoda jako symbolické popření všech tradičních hodnot umění, k němuž se uchyluje pouze umělec, který je nezodpovědný, vyvíjí jen málo nebo dokonce žádné úsilí, nemá dostatek morálky a jehož dílo se vzpírá jakékoli formální soudržnosti. Začneme takto:

Ještě v tomto duchu charakterizoval postupy „nového umělce“ také Roger Caillois, který píše: „[Nový umělec] aby se odevzdal náhodě; zásadně odmítá jakýkoli vědomý zásah, jakékoli váhání i volbu, obratnost, kontrolu. Chce, aby výsledek jeho činnosti (ale přeje si ještě prokázat činnost?) byl čistě nahodilý, a proto se snaží *ochránit jej před sebemenším vmísením*, jež by opravňovalo domněnku, že se na něm byť si jen stínem podílel nějaký rozumný či dohodnutý podnět.“²⁶¹

Zdá se, že Cailloisův zájem o informální projevy „nového“ umění - které hodnotí spíš jako tápající, v marné touze obstát v soutěži s přírodou, s jejími temnými a anonymními fyzikálními pochody – byl vyprovokován právě jeho silným zaujetím náhodou, přesněji její „akcidentální formou“, jejíž charakter obsáhle definoval v textu, v českém prostředí dobře známém pod názvem *Zobecněná estetika (Esthétique généralisée, 1962)*²⁶², kde, jak víme, navrhnul rozlišení čtyř velkých kategorií vytváření forem: „Formy vznikají, zdá se mi, buď *náhodou*, buď *růstem*, buď *návrhem*, anebo *otiskem*.“²⁶³ Pro naše účely si zde uvedme část analýzy, již Caillois věnoval formě „akcidentální“:

„Křivky oblázku, prchavá architektura oblak, plamenů nebo vodopádů, pukliny vyschlé země, kresby mramorů vyplývají z nesčíslných příčin, anebo, chcete-li, z nesčíslných spojených náhod, z kompromisu mezi soutěžícími silami, z rovnováhy, z rozmanitých opotřebování a inerci, možná vypočítatelných, ale které je skoro zbytečné počítat. Vskutku už předem víme, že konečný výsledek, závislý na tisíci následných a nestálých konkurencích, je nutně náhodný. Dospívá k tvarům bez významu. Formy, které se takto rodí, jsou plodem nekonečných a disparátních případností, které se spojují, skládají nebo anulují

²⁶¹ CAILLOIS: (pozn. 214) 218. Slova kurzívou podle českého vydání.

²⁶² Česky 1964 (úryvky) a 1968. Viz pozn. 214.

²⁶³ CAILLOIS: (pozn. 214) 195.

nepředvídatelným způsobem. [...] Žádný zákon nevládne jejich utváření, jež poslouchá příliš mnoho zákonů najednou, a nadto zákonů, které se neznají nebo které se náhodně kříží. Tomuto prvnímu druhu forem sluší přiřknout za původ *náhodu*, i když je mi naprosto jasné, že vděčí za svůj vzhled *shluku despotických determinismů*. Jde však právě o náhodný shluk, což bylo od počátku rozhodující.“²⁶⁴

Jak už s přehledem shrnuje Sarah Troche,²⁶⁵ Caillois pojednává charakteristiku *akcidentální formy* v zásadě dvojím způsobem: zaprvé optikou tvoření – neexistuje žádná jediná příčina, která „oblázku“ dodává jeho zvláštní formu s jejími specifiky (lesk, zaoblení, nerovnosti apod.), ale jen nespočítatelné množství konkurujících sil (proudění, pády, nárazy, déšť a jiné), tj. příčin, které se různě proplétají, kumulují a v čase někdy i vzájemně ruší. Takto se akcidentální forma vzpírá kauzálnímu vysvětlení, a to nikoli z nedostatku příčin, ale jejich nadbytku. Uniká zákonu, protože obsahuje „příliš mnoho zákonů“.

Zadruhé pak jde o hledisko významu: tj. bezvýznamnost jako druhá charakteristika akcidentálních forem, jež se nacházejí všude v přírodě a jejichž paradox spočívá v tom, že ačkoli se vzájemně liší a ve své ojedinělosti jsou vždy zvláštní, zůstávají přesto nepostřehnutelné a vcelku podobné, jsou-li vnímány povšechně a jakoby „zdálky“. Z jejich bezvýznamnosti je může vyprostit teprve až naše pozornost. Jedině tak mohou tyto čistě náhodné formy znenadání získat zdání záměru, smyslu. Změní se v „change images“: obrazy vytvářené náhodou, podle Jansonovy definice: „vizuální zobrazení plná smyslu, postřehnutá v určitých materiálech – nejčastěji skály, mraky, nebo skvrny – které nebyly, či nemohou být vědomě formovány lidmi.“²⁶⁶ Tudiž: obrazy vytvářené sice náhodou, tj. neustálým křížením a soupeřením nesmírného množství mechanických příčin, přitom však obdařené sugestivní silou, zvláštní přitažlivostí, která nás „osudově“ v okamžiku setkání zasáhne – dotkne se nás.

Caillois ovšem ve své analýze, zasvěcené tomuto obrazovému paradigmatu, pokračuje dál, když uvažuje tímto trojím směrem: nejdříve poukazuje na fenomén nejruznějších kuriozit, mirabilíí a hybridů, jež v sobě kříží řád přírodní a umělý, a dokazuje tak určité spolčení, či naopak konkurenci mezi přírodou a člověkem (umělcem); následně věnuje pozornost fenoménu formální projekce, o níž se jako nadšený sběratel minerálů výrazně zajímal především v souvislosti se vzácnými kameny – těmito „spontánními zázraky“, jejichž žilkování se lidé již ve starověku pokoušeli interpretovat a podobně jako v beztvorosti skvrn

²⁶⁴ Idem 195-196.

²⁶⁵ Sarah TROCHE: *Le hasard comme méthode*, Rennes 2015, 25-33.

²⁶⁶ Horst Woldemar JANSON: „Chance Images“, in: Phillip P. WIENER (dir.): *Dictionary of the History of Ideas: Study of Selected Pivotal Ideas*, New York 1973, 340.

nebo mraků „vidět v nich zvířata, osoby, krajiny a celé výjevy“²⁶⁷; nakonec se zaměřuje na uměleckou praxi informelu, která nás také bude zajímat především a o níž se Caillois vyjádřil mimo jiné i takto: „V současné době se [...] umělci odpoutali od veškerého námětu a snaží se zničit běžné tvary. Dělají, co mohou, aby se zbavili repertoáru podob, na který navyklo člověka vnímání světa pevných těles. Proto ty pruhy, skvrny, mramorování, mnohem bližší jemné struktuře hmoty, jak nám ji odhalují přesné přístroje (mikroskopy, spektroskopy atd.), než běžné představě. Takový obraz se podobá spíše biologickému řezu, duši černého bezu zploštělé mezi dvěma sklíčky a zvětšené objektivem okuláru [...]“.²⁶⁸

Právě v souvislosti s touto poslední Cailloisovou připomínkou zde ponechme stranou otázku „záračných setkání“, „náleží“, nečekaných podobností a projekcí²⁶⁹ a pozornost věnujme chvíli spíše „biologickému“ pohledu na paradigma akcidentální formy, se zvláštním zaměřením na některé konkrétní výtvarné projevy Mikuláše Medka (1926 – 1974) - jinak představujícího paradoxně spíše opak Cailloisovy představy „nového“ umělce, který „maluje se zavázanýma očima anebo potmě“ a který „prudce vystříkává barvy z tub namátkou vybraných“, či „jde tak daleko, že si zakazuje volbu prostředku, který rozpoutá nutnou akci.“²⁷⁰ Neboť právě naopak: Medkovy postupy byly většinou pomalé a pečlivé, bližší spíše pozvolnosti některých přírodních procesů, podobné spíše mechanismům udržování a konzervování neměnnosti v živých systémech, jež do pohybu uvádí pouze „bezútěšná“ náhoda jako zdroj existenciální úzkosti. Jakoby už ve smyslu slov, jež o něco později vyřkl molekulární biolog Jacques Monod: „člověk konečně ví, že dlí sám v lhostejné nesmírnosti vesmíru, z níž povstal náhodou.“²⁷¹ A není náhodou, že právě tyto řádky opisujeme.

Medkova skrytá náhoda

Medkova osobitá verze informálního projevu, již se malíř radikálně oprostil od své dosavadní figurální tvorby ovlivněné do značné míry surrealismem, představuje poměrně krátké, zato

²⁶⁷ CAILLOIS (pozn. 214) 120.

²⁶⁸ Idem 125.

²⁶⁹ K této problematice existuje relativně bohatá literatura, z té hlavní např. JANSON (pozn.266); GOMBRICH (pozn.152); Hubert DAMISCH: *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris 1972; Bernard VOUILLOUX: „Pour introduire à une poétique de l'informe: poétique et esthétique“, in: *Poétique* n° 98, avril 1994, 213-233, Jurgis BALTRUSAITIS: *Aberrations: essai sur la légende des formes* [1957], Flammarion, Paris 1983.

²⁷⁰ CAILLOIS (pozn.214) 218.

²⁷¹ Jacques MONOD: *Náhoda a nutnost* [1970], Praha 2008, 162.

intenzivní období, jež vyvrcholilo vůbec první větší Medkovou výstavou (společně s Janem Koblasou) v Teplicích v roce 1963. Tehdy se veřejnost díky katalogu mohla navíc seznámit také s Medkovými texty, nepostradatelnými literárními, takřka filosofickými protějšky vystavených obrazových cyklů: *Náhlé příhody*, *Senzitivní manifestace*, *Senzitivní signály* a *Preparované obrazy*, které ukazují silné zaujetí akcidentálním děním, na něž upomínají například i tyto Medkovy výroky: „Svět před obrazem je utvořen z dění, skutečných událostí. Tyto události rozptylují věc a ukazují proces. [...] Obraz je jakousi citlivou plochou, přes kterou se přehnal tato 'událost' a pokračujíc v procesu pohybu zanechala za sebou předmětnou zprávu o své existenci v soustavě stop a otisků [...]“.²⁷²

Medek se rozvíjení pojmu „události“ věnoval v daném období systematicky a jeho nelehké úvahy k tomuto tématu je možné považovat za takřka neoddelitelný pandán k jeho tehdejšímu plátnům. Výklad Medkovy „události“ ve vztahu k malbě i životu bychom jistě mohli vztáhnout ke stavu existenciální úzkosti, pocitu osamělosti uprostřed víru lhostejného světa. Přesto při bedlivějším průzkumu vykazují jeho texty i obrazy také jiné rysy události: ta nemusí být vždy samoúčelná ani ničivá, pokud člověk není pouze bezbranný a zcela pasivní tvor. Rovnocenné partnerství světa a jedince je uskutečnitelné, je-li jedinec maximálně přítomen – fyzicky i psychicky.

Teprve z takto nastaveného vztahu vzniká obraz – autentická stopa události, jež „proléta“ myslí i tělem, stejně jako plochou obrazu. Odtud se začíná neúnavný dialog malíře s aktivním materiálem, neutuchající řetězení reakcí, které se ovšem v Medkově případě neprojevuje jako divoce rozbujelý děj, během kterého by citlivě reagující hmota mohla vykazovat neomezenou volnost. Jak výstižně poznamenala k Medkově „hledání“ obrazu Věra Linhartová, jde především o postup nalézání podoby obrazu, který je „postupem omezování nekonečných možností k nutnosti.“²⁷³ Přímo u Medka se k této zvláštnosti bilaterálního vztahu možnosti a nutnosti, tj. maximální svobody a potřeby vztahového uzákonění, dočteme toto: „Realizace obrazu je nevidomá organizace intelektuálních a senzitivních systémů. Pochody a vztahy mé psychiky jsou metodicky vsazovány do procesu zpředmětnění obrazem, a to vsazováním těchto událostí, vztahů a pochodů do vztahů obrazového materiálového světa.“²⁷⁴

Do Medkova světa pojem „událost“ uvedla Anna Fárová, která ho, jak sama říká,

²⁷² Mikuláš MEDEK: *Texty*, Praha 1995, 229, 234.

²⁷³ Věra LINHARTOVÁ: „Hotový obraz“, in: Jan KOBLASA / Mikuláš MEDEK: *Obrazy z let 1959-1963* (kat. výst), Teplice 1963, 5-7, též in: Mikuláš Medek. *Obrazy* (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 1990, 46.

²⁷⁴ MEDEK (pozn. 272) 236.

„vrhla do středu debat“ po svém návratu z Paříže v roce 1956, kde jej objevila v oblasti fotografie. Ve svých vzpomínkách tento pojem přibližuje na tvorbě fotografa Cartier-Bressona, který prý „focení rád přirovnával ke střelbě lukem, aby charakterizoval potřebnou soustředěnost“.²⁷⁵ Do přímých souvislostí pak Fárová dává rovněž tvorbu Emily a Mikuláše Medkových, když dále pojem událost charakterizuje jako něco, co nevede k dramatu, ale k určité estetické vyváženosti. Tedy jako něco, co sice představuje „vpád něčeho aktivizujícího zvnějšku“,²⁷⁶ ten je nicméně zachycen ve správný, tj. „rozhodující okamžik“²⁷⁷ a dobře vedenou akcí.

Tedy: náhoda jako uskutečnění události, jež se vyznačuje náhlostí, jakoby na způsob rychlého zmáčknutí spouště, o kterém Walter Benjamin napsal: „Tlak prstu stačí k zakonzervování náhody na neomezený čas. Přístrojem se okamžik mění v jakýsi druh posmrtného šoku.“²⁷⁸ Takto se i v kontextu nejen Cartier-Bressonovy fotografie, ale momentky vůbec uvádí připodobnění podobného aktu k „zásahu střelou“, jehož úspěšnost ovšem v praxi závisí na hned dvojí schopnosti „fotografa – lovce“, tj. být pasivní a aktivní zároveň, čili sloučit v sobě nehybnost vypjaté soustředěnosti (čas dlouhého čekání) s pohotovostí pohybu - reakce.²⁷⁹

Vztahujeme-li podobné jednání k „událostnímu“ charakteru Medkovy tvorby daného období, nečiníme tak nějak přímočaře – a snad by zde byl i vhodnější jiný, například Herrigelův zenový příměr s lukostřelcem,²⁸⁰ pro něhož zasažení šípem není až tak uskutečněním něčeho vnějšího, ale naopak něčeho vnitřního se sebou samým -, ale především s myšlenkou na rozměr časovosti a tělesnosti jeho maleb. Takto lze z pohledu fenomenologie vnímat Medkův obraz (tělo) jako plochu pro zachycení „událostí“, které nejsou jen „ranami“, jež sužují povrch plátna, ale také perspektivou, skrze niž se odvíjí přirozené, tudíž i autentické prožívání skutečnosti, včetně událostí, které „správně“ zachycené v hmotě obrazu (těla) zůstávají uchovány jako stopa, důkaz své stálé, třebaš latentní přítomnosti. Jak poznamenal

²⁷⁵ Anna FÁROVÁ: *A pásly by se tam ovce*, Praha 2010, 76.

²⁷⁶ Idem 88.

²⁷⁷ „Rozhodující okamžik“: „l' instant décisif“ - legendární Cartier-Bressonův pojem, který blíže představil ve své knize: *Images à la sauvette*, Verve, Paris 1952 (s obálkou od Henri Matisse). K zavedení pojmu výrazně přispělo anglické vydání knihy pod názvem *The Decisive Moment* z téhož roku. Zde je jako součást časové heterogenity fotografie „rozhodující okamžik“ ztotožněn - spíš než se samotným zmáčknutím spouště - s krátkým okamžikem „před“, v němž fotograf-tvůrce ve zlomku vteřiny rozpozná možnost naplnění události.

²⁷⁸ Walter BENJAMIN: „Sur quelques thèmes baudelairiens“ [1939], in: *Oeuvres III*, Gallimard, Paris 2000, 360.

²⁷⁹ K příměru „fotograf-lovec/traper“ blíže např. Henri VAN LIER: *Philosophie de la photographie*, ACCP, Paris-Bruxelles, 1983, 86-92.

²⁸⁰ Eugen HERRIGEL: *Zen a umění lukostřelby* [1953], Pragma, Praha 1992.

Jiří Němec: „Medek prožíval své tehdy tvořené obrazy jako součást své vlastní tělesnosti, složku jejího pohybu [...] a časový zdroj obrazu i svého vlastního prožívání, popisovaný jednou jako 'stále přítomný', podruhé jako 'nic', na obraze ztotožňuje s temným otvorem, sugestivní černou skvrnou.“²⁸¹

Obraz, který tato slova jasně evokují, patří k jednomu z Medkových snad nejpůsobivějších děl: *Náhlá příhoda na hranici 16 200 růžových cm²*. [19] Obraz s dominující černou skvrnou, kterou Medek okomentoval: „A je to dutina černé barvy, dutina plochy a plocha dutiny, která na svém pravém horním okraji zdvíhá pozornost a obrací ji proti sobě, aby tím vyvolala v mase hmoty okolo soustředěné kruhy nepokoje.“²⁸² Rozlitá čern jako dynamické ohnisko, nestabilní bod dění, událost s rozměrem katastrofy, která - jako přirozená součást procesu a změny - nutně obraz (život) neničí: je „pouze“ prostým výsledkem „prudce vymrštěné ruky“, na své dráze „zrazené“ chybou, kterou „špičky prstů nikdy nenasoukají zpět do sebe“, je „debaklem“: „chvíle, kdy se křivka pohybu události komplikuje a zamotává, protože naráží na hmotu uměleckého díla a dostává se do dialogického konfliktu s odporem této hmoty“.²⁸³ „Žité tělo“ obrazu a jeho setkání s „reálnem“. Trauma. Okamžik uskutečňování.

Je známo, že malířská technika Mikuláše Medka vztahující se k jeho „biologickým“ obrazům z let 1959 až 1963 byla složitá a zdlouhavá. Tehdy začal nově kombinovat emailové a olejové barvy, které nanášel v několika vrstvách na vodorovně položené plátno, kromě štětce zasahoval do barevných vrstev také rukama, špachtlí, nanášel otisky, perforoval barevnou hmotu, což přinášelo mnohá nečekaná překvapení. Pracoval pomalu, ale zaujatě. Jako operatér soustředěný na tělo (obraz), s vědomím rizika a připravený na nečekanost, schopný okamžité reakce – improvizace. Zdánlivě ani stopa po rychlosti, spontánnosti a prudkosti gestických zásahů. A přesto tam jsou - vrypy, škrábance, dekalky, grafismy, cákance, viditelné i jen latentně přítomné, skryté v paměti hmoty, realizované v každé nově nastalé krizi, jako součást (neuro)fyzilogických procesů - impulsů, které způsobují, že tělo „samo tvoří“, i když jeho vědomí dohlíží: „To se prudce vymrštila pravá ruka a zaujala postavení úhlu čtyřicetipěti stupňů ve vztahu k vertikále těla a zužujíc se až v jediný prst [mířila] s přesností nepatrné odchylky ve směru malého černého obdélníku napsaného na neporušené vertikále zdi, vzdálené od vertikály těla devíti metry nezávislého vzduchu,“ zapsal

²⁸¹ Jiří NĚMEC: „Smysl obrazu a časovost“, in: Bohumil DOLEŽAL (ed.): *Podoby*, Praha 1967, též in: Michael ŠPIRIT (ed.): *Tvář*, Praha 1995, 166.

²⁸² MEDEK: (pozn. 272) 237.

²⁸³ Idem 231, 237.

si sám Medek.²⁸⁴

Způsob Medkova myšlení a jeho vztah k procesu tvorby prošly v námi pojednávaném období radikální proměnou. Vzniku obrazů již nepředcházela žádná předem pojatá představa, byly zbaveny vši názornosti a jejich plocha začala být na způsob „arény“ vystavována všem změnám: obraz – v němž tělo „bydlí“ - se stal prostorem „možnosti“, se signály náhlých událostí, jež každý proces pohánějí.

Když Medek píše: „na začátku práce znám svůj cíl, ale nevím, jaký bude“,²⁸⁵ naznačuje svou míru otevřenosti vůči neznámému. Tak lze předpokládat, že i když se sám o náhodě ve svých textech nezmiňuje – možná z obavy její omezené interpretace v mezích surrealismu a automatismu, kdy si náhoda zcela sobecky nárokuje právo na vznik díla -, při práci s ní přesto počítal, jak také dokládá i jedna z konkrétních vzpomínek jeho dcery: „Když se mu výsledná malba zdála příliš 'učesaná', vzal špachtli a někde malbu 'porušil' nebo na ni 'odcákl' zbytek barvy z štětce vymytého v terpentýnu“. ²⁸⁶ Drobná poznámka, kterou bychom snadno mohli zneužít a prohlásit, že Medkovo využití náhody bylo vlastně jen příležitostným prostředkem, jak narušit až přílišnou dokonalost, k níž jako rodilý estét a vynikající „řemeslník“ bytostně tíhnul. Nemyslíme, že tomu tak bylo. Neboť: ačkoli umělcem nevyzdvihovaná, ve své řízenosti mu byla jistě nepostradatelná. To i jako záruka autonomního výrazu umění, jehož podstatu Michel Tapié, ve své době přední mluvčí světového informelu, vystihl, když prohlásil: „[umění] nesmí být ničím jiným než nanejvýš závažným magickým konáním [...] při plném vědomí.“²⁸⁷ Kdo by řekl, že i u Medka je tolik náhody?

Kotík: událost, náhoda a řád

Náhoda, jež byla u Medka víceméně skrytá, i když přítomná, se v rámci informálních projevů v první polovině šedesátých let nějakým způsobem zviditelňovala prakticky u všech, kteří v tušení, že „vše je jinak“, se začali odvracet od akademického vzdělání; to ve snaze zbavit se dosavadní zkušenosti, odnaučit se osvojeným pravidlům a se zcela odlišnou výbavou si tak konečně utvářet jiný kód vnímání, nově zaměřený na procesualnost a spontánnost přírodního dění, tedy i na neuchopitelnost jeho řádu, který, přestože v celku opakovaně unikavý, by se neměl přestat hledat a v tvorbě neustále znovu zpřítomňovat. Širších souvislostí, jež se zde

²⁸⁴ Idem 237.

²⁸⁵ Idem 225.

²⁸⁶ Eva KOSÁKOVÁ-MEDKOVÁ: „Práce jak na obraze“, in: *Mikuláš Medek* (kat. výst.), Praha 2002, 180.

²⁸⁷ Podle: NEŠLEHOVÁ (pozn. 219) 14.

nabízejí, je zajisté více,²⁸⁸ alespoň zmínit bychom však měli i ve světě umění povědomé jméno původem britského filosofa, matematika a fyzika Alfreda Northa Whiteheada, který – kromě Bergsona ovlivněný také Einsteinovou teorií relativity a kvantovou fyzikou – se stal jedním z hlavních představitelů „organické“ nebo také „procesuální“ filosofie,²⁸⁹ podle níž podstatou veškeré skutečnosti není statické bytí, ale neustálá přeměna, vznik a zánik: skutečnost je procesuální, má prostoročasový charakter a je tvořena dynamickými složkami – událostmi, na jejichž základě povaha přírodního dění není kontinuální, ale atomická. Navíc poznání takto organicky pojaté přírody není podle Whiteheada vázáno pouze na naši zkušenost, senzuální percepce, ale i na schopnosti, již označil termínem „*imaginativní skok*“ (*imaginative leap*),²⁹⁰ kterým, zjednodušeně řečeno, se měla naznačit potřeba neustálého překračování hranic našeho vědění o světě skrze intuitivní cestu imaginace, pomocí níž můžeme nalézat stále nové významy již poznaného.²⁹¹

Snad i tímto způsobem lze nahlížet nevyjasněnou artikulaci vztahu mezi náhodou a řádem - neurčitou touhu založit výklad světa na principu harmonizujícím s univerzálním řádem, třeba entropickým - nejen u představitelů mladé nastupující generace výtvarníků soustředěných kolem již zmíněných legendárních Konfrontací (připomenout lze třeba „biologicko-kosmogonické struktury“ Jiřího Valenty)²⁹² [20], ale z hlediska specifického náhledu událostního dění například také u o generaci staršího Jana Kotíka (1916 - 2002), jehož výtvarné uchopování náhody, události a řádu se v šedesátých letech odehrává prostřednictvím zejména gestického zacházení se znakem, kaligrafickým nebo jinak skripturálním projevem, který můžeme ve stejné době pozorovat například také na

²⁸⁸ K dalším možným souvislostem, zejména pak k vazbám českého informelu například na filosofii existencialismu nebo fenomenologii více in: NEŠLEHOVÁ (pozn. 219).

²⁸⁹ Mimo jiné rovněž s Whiteheadovou procesuální filosofií – představenou v roce 1929 dílem *Process and Reality* (Proces a realita) - je významně spřízněný i způsob myšlení Ladislava Hejdánka, kritického žáka Jana Patočky a Emanuela Rádlu, s nímž ho sblížují také interdisciplinární rysy jeho filosofického bádání, zejména silné zaujetí přírodními vědami, zvláště biologií.

²⁹⁰ Martina CHALUPSKÁ: „Whiteheadův imaginativní skok aneb hledání nejvyšších metafyzických principů“, in: *Antropowebzin* 3-4, 2015, 103-115.

²⁹¹ Hovoří-li Whitehead o imaginaci, zjevně nemá na mysli onen druh představivosti, který moderní člověk označuje jako fantazii. Nejedná se o něco neskutečného (imaginárního), nýbrž specifický řád skutečnosti, což připomíná také „imaginální svět“ Henryho Corbina, ve stati *Mundus imaginalis* (1964) a v kontextu arabského sufismu představený jako jakýsi mesokosmos – zprostředkující poloha mezi mikrokosmem a makrokosmem; prostředník mezi světem vnitřním a vnějším, viditelným a neviditelným, přirozeným a duchovním; vizionářský stav - stav přechodu mezi spánkem a bděním; třetí svět, který je stejně skutečný jako svět smyslů a svět intelektu; svět, který vyžaduje vlastní způsob vnímání a má důležitou poznávací funkci. In: Henry CORBIN: *Mundus imaginalis, imaginární a imaginální*, Malvern, Praha 2007.

²⁹² František Šmejkal: *Jiří Valenta. Obrazy z let 1959-1965* (kat. Výst.), Praha 1966, nepag.

abstraktních obrazech mladšího Jiřího Balcara.²⁹³ [21]

U Kotíka se při takto nastaveném způsobu uvažování o náhodě pozastavme trochu déle. Vyjděme z malířovy výstavy, jež se uskutečnila v roce 1957 ve výstavní síni u Topičů v Praze a která – jak vzpomíná Květoslav Chvatík v předmluvě ke Kotíkově „filosofickému traktátu“ *Neúplný kompas*²⁹⁴ –, se stala pro všechny, včetně těch nejmladších, zajímavých se o nové dynamičtější pojetí skutečnosti, nezapomenutelným zážitkem a pro některé prý i šokem. Ten mohl v zúženém domácím kontextu tehdejší doby patrně snadno vyvolat Kotíkův naprosto otevřeně prezentovaný radikální rozchod s tradičními zákony malby, spočívající především v neiluzivním zpracování obrazové plochy. Místo perspektivní malby – která je, řečeno s Merlau-Pontym: „vynalezením světa, který ve všech jeho částech ovládáme“²⁹⁵ –, „pouhé“ rejdiště barev. Téma: nikoli nápodoba podle přírody, ale samo tvoření jako příroda: „Rozpadáním se vytváří nové. Nový tvar je přiřazen k jinému tvaru. Rovnoběžně, kolmo, vedle něj, nad něj a pod něj. Tedy proměny: změna tvaru, změna povrchu, změna místa, mění se vztahy. Transformace.“²⁹⁶ – poznamenal si k procesuálnímu dění a jeho působení na permanentní proměnu tvaru Kotík, který si takto převzetím konceptu přírodních procesů otevřel další cestu nových formálních i výrazových možností.

V prostoru českého výtvarného umění přelomu padesátých a šedesátých let se Kotík – mající za sebou několikaleté období poměrně úzké sounáležitosti s poetikou Skupiny 42 – pohyboval jako výrazný solitér, stojící mimo generační proudy a vyhýbající se nadále všem kolektivním programům. Kosmopolita, tvůrce – intelektuál s velkým rozpětím uměleckých aktivit, který se dobře orientoval v aktuálním dění světové scény, s níž udržoval čilé kontakty, jako například se členy mezinárodní skupiny Cobra, z nich pak zejména s Asgerem Jornem.

S Cobrou spojovalo Kotíka na konci padesátých let především pojetí malby pohybující se na pomezí abstrakce a figurace. Jeho malířský rukopis se vyznačoval podobnou energičností barevných tahů a celkovou dynamičností výrazu, postupně pohlcující stále větší plochu obrazu. Pro dosažení kýžené exprese Kotík přirozeně změnil i svůj dosavadní

²⁹³ K Balcarově osobní výstavě v roce 1959 v Praze ve výstavní síni Purkyně a k možnostem výkladu moderních informálních projevů v širších souvislostech také novějších poznatků ze světa vědy, vyplývajících například ze studia deterministického chaosu in: Petr WITTLICH: „Informel“ [1998], in: *Horizonty umění*, Karolinum, Praha 2010, 580-583.

²⁹⁴ Jan KOTÍK: *Neúplný kompas*, Stockholm 1986, 15.

²⁹⁵ Maurice MERLEAU-PONTY: „Le langage indirect et les voix du silence“, in: *Signes*, Gallimard, Paris 2008, 81. Citováno podle: Jakub ČAPEK: *Maurice Merleau-Ponty. Myslet podle vnímání*, Filosofía, Praha 2012, 310.

²⁹⁶ Jan KOTÍK: *Texty, překlady a parafráze, žerty a rozhovor s Ladislavem Novákem*, 1993 (napsáno 1970) Třebíč, 25.

technický postup, při kterém sledoval i momenty řízené náhody a překvapení, které mu nový způsob práce s materiálem přinášel, když začal pracovat s horizontálně položeným plátnem, místo štětce používal špachtli, nebo když barvu nanášel přímo z tuby a nechával ji volně rozlévat. Již v roce 1956 si jako poznámku o barvě poznamenal tento duchampovský axiom: „Nenáhodné je vlastně jen to, co jsme zrušili, a není náhoda to, co jsme v obraze zanechali.“²⁹⁷ Hold náhodě s kouzlem rozumu, byť by měl „jen“ kleovskou podobu „myšlení rukama“.

Na počátku šedesátých let nás u Kotíka zaujme další proměna: tu Josef Hlaváček, s odkazem na Foucaultovo pojetí dějin jako náhodných „skoků“, označil jako výsledek náhody - nečekaného okamžiku, který přišel ve chvíli, kdy malíř hledal nové možnosti uspořádání obrazu, jenž se osvobozením od centrální perspektivy stal plochou.²⁹⁸ Dále tuto situaci Hlaváček přibližuje jednou z Kotíkových odpovědí Jindřichu Chaloupeckému, s vysvětlením historie zásadního, přitom nahodilého podnětu, který vedl ke vzniku řady nových obrazů, z nich například *Počítadlo-zpěvník* z roku 1961. [22] Popud se podle Kotíka dostavil zcela nečekaně na poště milánského nádraží, když si při pozorování muže, zkoušejícího na blanketech erární pera, všiml „jak lineatura blanketu dávala pojednou řád akcím pera a inkoustu. Vznikly postupy pro čtení, organizace neformálního zde byla téměř hotová. [...] Odnesl jsem si počmárané blankety, sháněl nejrůznější nepopsané a zkoušel, co to 'dělá' a kam se s tím dojde.“²⁹⁹

Tedy: nečekaný objev zrozený z banality všedního života jako začátek „spontánní změny slovníku“,³⁰⁰ kterou od začátku šedesátých let registrujeme na volných cyklech *Maleb*, *Ploch*, *Počítadel*, *Zpěvníků*, *Tabulí*, *Rastrů* nebo *Formulářů*, jejichž „novou formálnost a obsahovost“ Jiří Padrta vyložil jako osobitý projev umělcovy redakce ve světě vrcholící vlny tašismu a gestuální malby, v Kotíkově případě ovšem zbavené extatického projevu ve prospěch vyváženější práce intuice a rozumové konstrukce.³⁰¹ [23]

Kaligrafickou a jinak skripturální podobu písma využívalo v různých technikách a výkladech mnoho autorů. Ze známých světových jmen si můžeme spíše než příliš intenzivního a dramatického Pollocka připomenout například Marca Tobeyho,³⁰² jehož přivedlo studium

²⁹⁷ Jan KOTÍK: Z poznámek Jana Kotíka, in: *Výtvarné umění XVII*, 1967, 323.

²⁹⁸ Josef HLAVÁČEK: *Cvičení z estetiky*, Praha 2007, 156.

²⁹⁹ Jan KOTÍK: *Odpověď Jindřichu Chaloupeckému*, in: *Výtvarná práce XII/6*, 1964, 6.

³⁰⁰ HLAVÁČEK (pozn. 83) 76.

³⁰¹ Jiří PADRTA: „Nová formálnost a obsahovost v obrazech Jana Kotíka“, in: *Výtvarná práce XIV/5*, 1966, 4, 5.

³⁰² V roce 1958 a 1964 se Marc Tobey účastnil na Documentech 2 a 3 v Kasselu.

japonské kaligrafie k hledání sjednoceného (komplexního) světa, na obrazech uskutečňovaného aleatorním pohybem samostatných vířivých linií; anebo Cy Twomblyho, jehož „nešikovný“ a „dětský“ rukopis fascinoval i Rolanda Bartha, který jeho grafismy „četl“ jako „malá satori“,³⁰³ zenové události, jež jsou více či méně silným otřesem (nijak okázalým), „který rozkolísá poznání“.³⁰⁴ [24]

Také Kotíkovo uplatnění písma v obraze bylo úzce propojeno s jeho celoživotním zaujetím pro východní filosofii, konkrétně taoismus. Odtud čerpal své přesvědčení o jednotě v mnohosti, jejímž předpokladem je nalézání souvislostí. Těmi se jednotliviny spojují, a to do jednoty – nikoli stejnosti. Ve svém převodu knihy Tao-te-ťing od Lao-c' upřesňuje: „není možné onu jednotu 'rozřezávat' na ohraničené jednotliviny, na jednotlivé 'aktéry' celku. Je jistě možné, a občas prospěšné, pokoušet se vidět 'věci samy o sobě' [...], ale nelze zapomenout na souvislosti, v nichž se nacházejí.“³⁰⁵ Náhled, který mohla inspirovat možná i četba Jungovy předmluvy k čínské Knize proměn³⁰⁶, vidíme-li jako podobný způsob poznání skutečnosti věštecké vržení „hexagramu“ - ani ten nepředstavuje události odděleně jednu od druhé, ale zachycené v konkrétním obrazci – konfigurace jako souhra náhod, okamžik koincidence, kterým je rázem obsáhnuto vše po nejmenší detail. Takto jako by se i na ploše obrazu měla v kaligrafickém znaku realizovat konkrétní stopa rozptýleného dění – možná nápověda, více však šifra, která neprozrazuje své tajemství. Pozůstatek události. [25]

Průzkumem konfigurací, vztahů a souvislostí byl Kotík v první polovině šedesátých let velmi silně zaujat. Výsledkem je řada cyklů jako třeba *Formuláře* nebo *Tabule*, které jsou důkazem intenzity tohoto jeho zkoumání, pozorování rytmických stop v rámci kompozice obrazu, sledování jejich pravidelnosti, plynulosti, vazeb i vybočení, či dokonce jejich pronikání do prostoru, to v případě „tabulí“, které se mohou otáčet – vše s přiznaným vstupem náhody a jako výzva ke hře, určená i divákovi.

Kotíkovy skripturální projevy rozvíjené na plochách obrazů nejsou pouhým „předváděním“ bohatých možností rukopisu jako takového. V rámci průzkumu nahodilosti vztahů mezi událostmi jsou spíše rafinovanou demonstrací soupeření náhody, studia a dovednosti. Záměr: dosáhnout dojmu bezprostřednosti, a přitom nepřekročit jistá omezení. Snad i proto byla pro Kotíka v některých momentech technika písma tím, čím byla podle

³⁰³ Roland BARTHES: „Cy Twombly ou Non multa sed multum“, in: *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, 145-162.

³⁰⁴ Roland BARTHES: *Říše znaků*, Fra, Praha 2012, 16.

³⁰⁵ LAO-C': *Tao-te-ťing* (v převodu a s poznámkami Jana Kotíka), Praha 2000, 153.

³⁰⁶ Hugo ŠIROKÝ: *Analytická psychologie C. G. Junga*, Brno 1990, 57.

Cailloise také pro čínské kaligrafy: věci nebezpečnou a riskantní, protože odkázanou na náhlost a inspiraci.³⁰⁷

Nakonec jedno snad z nejlepších předvedení Kotíkova skripturálního projevu v lehkosti a volnosti improvizace: *Pravdivé vyznačení cesty na Kytheru* z roku 1965. [26] V úhrnu podání umělce dosavadního promýšlení dění jako principu světa. Obraz, který je součástí širšího konceptu, jak dokládá Kotíkův textový doprovod - návod, kterým vyzývá diváka ke hře: vydat se na cestu podle tras a značek vyznačených nepřehlednými „klikyháky“, jež jsou místy výrazné, místy se ztrácejí, nebo zamotávají do spontánně tvořených „chuchvalcovitých“ obrazců - „uzlů“, k jejichž tematizaci se Kotík i později často vracel a nakonec i bájně sumarizoval ve svém krátkém textu *Ardešíránova zpráva*.³⁰⁸ Ten pak v rozhovoru s Ladislavem Novákem také okomentoval s tím, že „uzel je vždy jakýmsi topologickým modelem a vlákna v něm představují dráhy pohybu, dráhy dění.“³⁰⁹ Neboli: Obraz jako podání svědectví o hledání „řádu ve spleti dění.“³¹⁰ Řádu, který je více tkání, anebo sítí, vybavenou pružností a propustností, a který již nevyklučuje možnou identifikaci s chaosem, pokud ten už není vnímán pouze jako beztvářý zmatek, ale řád a ne-řád v jednom, kde se kombinují stabilita s dynamičností a předvídatelnost s nečekaností.

Dubuffetova „zvláštní“ náhoda

Vraťme se však k předcházejícím příbuzným souvislostem. Jedním snad z nejpříkladnějších umělců dvacátého století, který je spojován s praxí náhody a paradigmatickým akcidentální formy je nejspíš Jean Dubuffet. Ten se v mnoha svých textech věnovaných malířskému gestu k otázce pozitivní role náhody neustále vracel, když ji představoval jako důležitého aktéra tvůrčího procesu, zároveň se však nebránil i opačným tvrzením, když hovořil o absenci skutečné náhody, jak dokládá i následující úryvek:

„Začít obraz: dobrodružství, o němž nevíme, kam nás povede ... umělec je spřažen s náhodou; ten tanec není pro jednoho, ale pro dva, náhoda je přitom ... Ve vlastním slova smyslu to však nenazýváme náhodou. Ani zde, ani jinde. Člověk nazývá náhodou to, co pochází z té velké černé propasti špatně známých příčin. Umělec, přesně řečeno, nemá co činit s jakoukoliv náhodou, ale právě se zvláštní náhodou, vlastní povaze použitého

³⁰⁷ CAILLOIS (pozn. 214) 230.

³⁰⁸ KOTÍK (pozn. 296) 9-11.

³⁰⁹ Idem 73.

³¹⁰ Idem 10.

materiálu.³¹¹

Jak napsal Denys Riout o této části textu: Dubuffet jím v podstatě shrnul postoj, sdílený většinou umělců, kteří náhodu jedním dechem v tvorbě připomínají, uznávají, zároveň ji však odmítají s tvrzením, že neexistuje.³¹² Je ale možné říct, že náhoda je i není? Podle Sarah Troche³¹³ náhoda z pohledu malíře označuje především nepředvídatelnost výsledku: zasahuje do procesu malby stejně jako do jakékoli jiné činnosti, u níž nemůžeme vědomě ovládat všechny příčiny, které spolupůsobí. Tudíž: jde o míru přítomnosti náhody. Na druhou stranu „objektivní“ pohled na tvůrčí proces i tento podíl odmítá. Náhoda neexistuje, jelikož i ta nejnepředvídatelnější událost vždy následuje příčiny, třebaš neznámé.

Takto bychom Dubuffetův text mohli snadno odbýt jako pouhý protimluv, přesto: nenaznačuje v něm použitý pojem „zvláštní náhoda“ - „*hasard particulier*“ spíš smíření protikladných postojů? Tímto „být spřažen s náhodou“ by neznamenovalo jen záměrné ignorování příčin našeho jednání, tj. zbavit se vší kontroly a malovat „naslepo“, ale také být si stále a plně vědom působení bezpočtu příčin během procesu vytváření díla, tj. být především pozorný k dynamickým silám, jež jsou vlastní materiálu, k tomu, co již Henri Focillon nazval „formální určení hmoty“ (*la vocation formelle de la matière*),³¹⁴ tedy: všítat si „rozmarů“ a „ambicí“ materiálu, který se takto „vzpírá“ umělcově vůli, k čemuž také Dubuffet ve svých textech uvádí řadu příkladů, když hovoří třeba o oleji, který „zůstává sám sebou, chce stékat, schnout“, nebo o čáře, která „se třese, ačkoli má být rovná (protože se třese ruka), přerušuje (protože malé nerovnosti povrchu a jeho znění způsobují odskakování štětce“.³¹⁵

Snad by se tak Dubuffetova „zvláštní náhoda“ mohla chápat především i jako taková, která je přímo úměrná našemu aktivnímu uvědomění si existence všemožně působících příčin, tudíž: nikoli ve smyslu pasivní nevědomosti jako „velké černé propasti“ nepoznatelných příčin. Což by i znamenalo (shrnuje Troche),³¹⁶ že spoléhat se na náhodu neznamená vnášet do umění iracionálně, ale hlavně pochopit její skutečnou povahu, která u náhody akcidentálního typu vyplývá z interakce mezi umělcem a „rozmary“ materiálu na straně jedné a uznání naprosté svébytnosti stopy (*gesta*) na straně druhé, přičemž právě ta je pro Dubuffeta také zárukou výsledné expresivity díla: „Čím více bude ruka umělce v díle

³¹¹ Jean DUBUFFET: *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, Paris 1973, 26-27. Zde podle: Jan KRÍŽ: *Jean Dubuffet*, Odeon, Praha 1989, 128.

³¹² Denys RIOUT: *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Gallimard, Paris 2000, 306-307

³¹³ TROCHE: (pozn. 265)

³¹⁴ Henri FOCILLON: *Vie des formes* [1934], PUF, Paris 1955, 51; *Život tvarů*, S. V. U. Mánes, Praha 1936, 59.

³¹⁵ KRÍŽ (pozn. 99) 129-130

³¹⁶ TROCHE (265) 30.

přítomna, o to více bude dílo působivé, lidské a promlouvající.“³¹⁷

V českém výtvarném umění rezonovala tvorba Jeana Dubuffeta už ve čtyřicátých letech, to zejména v okruhu Skupiny Ra. Zájem o ni přirozeně zesílil opět v umění konce padesátých a první poloviny šedesátých let, především pak u umělců, kteří inklinovali k nejrůznějším informálním projevům, většinou nějak „poznamenaným“ permanentním napětím mezi „životem“ materiálu a vůlí autora, které po vzoru Dubuffeta nemělo být nepřátelské, ale partnerské. Odtud představa soužití umělce s náhodou, kdy ovšem umělec jako „lovec příležitostí“ má navrch nad náhodou, kterou je možné „domestikovat“, jak si také poznamenal Dubuffet: „[...] Náhoda je to však ve skutečnosti řízená, nebo provokovaná [...] je jako zvěř, kterou umělec loví, kterou neustále vábí, sleduje ji a chytá do pastí.“³¹⁸

Jak vzpomíná Josef Kaušitz,³¹⁹ téma „ochočené“ náhody se mezi výtvarníky stalo předmětem mnoha společných diskuzí, což dokládá například i těmito slovy Antonína Tomalíka: „Náhodu přijímáme jen jako tvůrčí faktor. Takovou, která není zcela libovolná a vzhází téměř z naší vůle. Připravujeme jí půdu, je náhodou námi chtěnou, přivábenou, vyvolanou, smíme ji tedy využít. Mnohdy ji zavrhneme a provokujeme jinou. I v jejím zavržení je tvůrčí akt.“³²⁰

Princip řízené náhody se pro řadu umělců šedesátých let stal jedním z nejvyhledávanějších přístupů, jak dosáhnout co největší bezprostřednosti, a to především „partnerskou“ prací s materiálem a skrze něj se projevující náhodou. Zde se opět nabízí Dubuffetova metafora náhody jako „tance pro dva“, která poukazuje na vzrušivost a vrstevnatost podobného vztahu a v něm prožívanou tělesnost, živelnost a v jistém smyslu také omamnost, kterou způsobuje zážitek z okamžiku pravdy, zprostředkovávaný spíš primární zkušenosti člověka: prožitkem gesta, dotekem těla s materiálem – kontaktem. Takový je snad společný jmenovatel všeho nejlepšího, třeba i formálně protichůdného u velké části umění šedesátých let.

Zde by bylo zavádějící chápat proslulou metaforu „tance“ - kterou lze kromě Dubuffeta vztáhnout i na další u nás hodně reflektované světové umělce: například na Jacksona Pollocka nebo Yva Kleina -, pouze v lákavém smyslu transového „sebezapomnění“, který je vlastní povaze rituálního tance. Spontánnost, která je zde hlavní, nás totiž

³¹⁷ DUBUFFET (pozn. 311) 31.

³¹⁸ Idem 30.

³¹⁹ Josef KAUSHITZ: „Ze vzpomínek“, in: NEŠLEHOVÁ (pozn. 219) 222.

³²⁰ Idem 222.

nasměrovává i trochu jinam, především k oživení těch „divošských“ hodnot jako jsou instinkt nebo intuice, rodící se na rozdíl od intelektu právě z pohybu. Oč jde, je především „uvědomělý“ instinkt jako zdroj poznání a záruka autentické zkušenosti, který v sejetí s pohybem proměňuje umění v „magii“ - praxi vybavenou sugescí a silou svodu, kterou Dubuffet viděl například v delirantních stavech, Pollock v impulzivních záznamech rytmů přírody a Klein zase v určitých momentech ezoterismu a alchymie, posedlé hledáním „kamene moudrosti“, k němuž se podle Pierra Restanyho podobně umanutí tvůrci dopracovávají cestou víry v pravdivost materiálu a schopnost jeho totální proměny, v níž se má zraku i cítění konečně odhalit skrývaná „duše světa“. ³²¹ Patrně odtud i Kleinova fascinace ohněm s jeho očištnou a dematerializující funkcí, která přitahovala u nás například také Jana Koblasu, který v šedesátých letech do svého „brutálního“ zacházení s hmotou zahrnul kromě gestických zásahů a prudkých útoků také živel ohně, do kterého začal pokládat své sochy ze dřeva a sledovat tak „rychlé dění“ a „zevrubnou proměnu“, jejíž výsledek nemohl předem určit, ale jen předpokládat: totalita vztahu živého a neživého, přírody a umění. []

Zájem se u takto orientovaných umělců soustředí zejména na „rozšířené vědomí“: to už se nespojuje s Freudovým „podvědomím“, ale nově poukazuje na koncept „nadvědomí“, pro který psychologie šedesátých let začíná používat termín „transpersonální zkušenost“³²². Na tomto základě: být vržen za hranice obvyklého vnímání už neznamena pouze stav narkotického opojení – tradičně přitažlivý jako zdroj nekonvenčních zážitků - ale možné probuzení a znovuobjevení těch skrytých dimenzí lidského vědomí, díky nimž odhalujeme iluzi reality, která se našim „střízlivým“ smyslem mylně jeví jako skutečná. Odtud i snaha o nefalšované, přímé zachycení životní pravdy v konkrétním díle (materiálu), kdy náhoda – do tvůrčího procesu vnášená také prostřednictvím „neúmyslného“ jednání původních, tj. přírodních sil -, se stává přizvaným partnerem, kterého umělec sice bedlivě sleduje, ale ponechává mu relativní volnost. Jako fenomén vymykající se obvyklému lidskému měřítku obraznosti a dovednosti má takováto náhoda především bránit dílo před něčím, co mu není vlastní, a tak být i určitou zárukou vitalismu a čistého spontánního jednání, a takto být i zprostředkovatelem nečekaných efektů a – prožitku. Proto možná (inspirujeme se Heideggerem): náhoda jako součást dramatického procesu, snad s cílem konečně jednou dosáhnout onu věčně hledanou, náhle zjevenou a v mžiku mizející „světlinu bytí“, vzácné místo „odkrytosti“ a „nezahalenosti“, kde se v bezprostřednosti vyjevuje „totalita“

³²¹ Pierre RESTANY: *Yves Klein. Le feu au coeur du vide*, Paris 2000, 52.

³²² Jiří HOSKOVEC: Milan NAKONEČNÝ, Miluše SEDLÁKOVÁ: *Psychologie XX. století*, Praha 2002.

každodenního života.³²³ I takové myšlenky byly právě v této době ve vzduchu.

Boudníkův prožitek náhody

Zaměříme-li se na projevy náhody, kterou zde spojujeme také s „čistotou“ zážitku a s do značné míry riskantním stavem maximální otevřenosti se světu, nemůžeme v rámci českého umění šedesátých let přehlédnout osobnost Vladimíra Boudníka (1924 - 1968), který měl v této době už za sebou své „apoštolské“ období, v němž v rámci svého explosionismu „kázal“ svou počáteční víru v osvobodivou moc imaginace, již dokáže vyvolat náhodně objevená skvrna nebo prasklina ve zdi, a kdy nadšeně hlásal dubuffetovskou devízu: „Každý z vás bude umělcem, zbaví-li se předsudků a netečnosti“³²⁴.

Je známo, že serióznější zájem o tohoto podivínského solitéra, který se na pražské výtvarné scéně pohyboval již od sklonku čtyřicátých let, přinesla až léta šedesátá. Tehdy začaly být Boudníkovi konečně přiznávány jeho objevitelské zásluhy, včetně iniciační role, kterou sehrál ve vztahu k mladším a k informálním projevům inklinujícím umělcům, s nimiž začal také vystavovat.³²⁵

Základní modus Boudníkova uvažování o umění stál v podstatě stále na tomtěž: jednak na požadavku snadné dostupnosti tvorby, již osvobozené od běžného předpokladu technické vybavenosti a zručnosti, dále pak na autentičnosti a individuálním charakteru podobného způsobu tvoření, jehož cílem už nemusí být nic hmotného nebo trvalého, ale především probuzená „čistota“ našeho vnímání, kterou by měl ve stavu blízkém „extasis“ v sobě dokázat podnítit každý.

Důležitou roli pro aktivizaci tohoto „čistého“ prožitku světa hrála pro Boudníka od počátku náhoda, kterou v průběhu svých aktivit záměrně a nejrůznějšími způsoby provokoval: to už jen volbou nekonvenčních míst, kde svá díla vytvářel – nejdříve v omšelých pražských ulicích, nebo později i v továrním prostředí -, což vyvolávalo jeho přirozený zájem také o mimoumělecké materiály (jako byl třeba tovární odpad) i o jejich samovolné procesy (například korozi). Náhodu vyvolával také netradičními technikami a po svém osvojenými přírodními zákony, například když využíval magnetické síly při práci s železnými pilinami.

Tento Boudníkův smysl pro improvizaci, hru a experimentaci potvrzuje také jeden z

³²³ K Heideggerově pojetí „pravdy“ a „otevřenosti“ jako vědomosti o skutečném stavu věcí in: Ivan BLECHA: *Proměny fenomenologie*, Praha 2007, 216-238.

³²⁴ Vladimír BOUDNÍK: „II. manifest explosionismu z 15. dubna 1949“, in: *Tvář* 9, 1965, 40.

³²⁵ Např. Boudníkova účast na Konfrontacích I v roce 1960.

jeho rozhovorů, který byl v roce 1967 publikovaný ve Výtvarné práci a kde Boudník otevřeně popisuje vlastní nečekaný objev aktivní grafiky (první vytvořil již v roce 1954), k němuž ho přivedlo - jak přiznává - specifické prostředí továrny, v níž byl zaměstnán a kde byl jednou nečekaně zaujat neobvyklostí „starých železných desek pomlácených všelijak kladivem“, u kterých si všiml, „že to dělá neobvyklé tvary, které se vymykají z manýry“, což ho také přimělo k tomu, aby posléze „záměrně začal používat různých odřezků nebo vypálených želez“ a tím „začal desku rozrušovat“, nejdříve „pasívně“, že „sledoval, co ty stopy udělají“, aby je až pak „začal řadit do různých kompozic“.³²⁶ [27]

Celý tento objevný a ve své době výrazně nonkonformní přístup k tvorbě prozrazuje, nakolik aktivní bylo Boudníkově pozorování a přijímání náhody, tudíž i začleňování jejích formotvorných účinků do procesu tvorby. Náhoda zde přitom měla sloužit i jako důležitý nástroj záměrného narušování přílišné sebekontroly, této podle Boudníka zhoubné svobodné tvorby. I díky tomuto cílenému přístupu Boudník nakonec dosahoval projevů, jejichž původně čistě náhodný charakter dokázal proměňovat v nová tvůrčí paradigmatata, která v rámci otevřenosti vztahu mezi jednáním a cílem mohla být i dále rozvíjena a obměňována. Takto vznikala, navzájem se inspirovala a kombinovala také Boudníkově „malířská“ a grafická díla jako jsou s novou invencí pojímané dekalky, gestické monotypy, práce na fotografickém papíře (fotogramy), sazové kresby na skle a také originální aktivní nebo strukturální grafiky, v jejichž „magnetické“ podobě z doby kolem poloviny šedesátých let se zřejmě nejlíže přiblížil principu hledaného „nadosobního řádu“, když začal využívat magnetickou sílu jako v podstatě jediný nástroj náhodné kompozice, jež sice vznikala působením zákonitého přírodního procesu, ovšem s tím, že na ten výtvarník zodpovědně dohlíží a následným tiskem jej také vědomě kreativně uchopuje. [28]

Boudníkův „barbarský“ přístup k tvorbě a ke světu by se jistě dal označit jako „patický“, tj. emocemi podložený. Každá náhodná skutečnost, předměty, nebo jejich fragmenty a jimi vyvolávané efekty se stávaly předmětem jeho tvůrčího zaujetí, doslova vzrušení, jež v sobě nepřestával žít. Jeho přirozeností bylo vnímat realitu v její vitální a zcela konkrétní podobě, včetně všech tajů a nesrozumitelností, kterými svět obvykle vypadává ze systému „vševysvětlujících“ příčinných vztahů. Jeho způsob poznání jako by se odehrával pouze prostřednictvím zážitku „kosmické“ povahy, podle Chalupeckého ztotožnitelného s tělesnou zkušeností, jež se v Boudníkově případě rovnala přímo zkušenosti

³²⁶ Alexej KUSÁK: „Hovory 22 – hovoří Vladimír Boudník, grafik, 43 let“, in: *Výtvarná práce XV*, 1967, 6-7.

umělecké: „Zážitek kosmického byl pro Boudníka krajně konkrétní. [...] jeho umělecká zkušenost byla zkušeností tělesnou; tvořivost těla, jeho pohlavnost, byla pro něho v podstatě totožná s tvořivostí ducha, s uměním,“ čteme v portrétu Boudníka, který Chalupecký živě dokresluje úryvkem z Hrabalova literárního převodu výtvarnickovy osobnosti v próze *Něžný barbar*: „Vladimír, když tvořil, pracoval zpravidla vysvlečený donaha [...] Jednak miloval nahotu a hlavně přistupoval k satynýrce nebo měděné desce zrovna tak jako k milostnému aktu.“³²⁷

Boudník, který byl téměř autodidakt, nebyl svázán konvencemi žádného „školení“: byl jako „tabula rasa“, která podle Františka Šmejkalů napomohla spolu s „dramatickým temperamentem a touhou po bezprostředním výrazu“ k vytvoření stylu, který se „zcela vymykal naší výtvarné tradici a zároveň byl v plném souladu s prvními projevy evropského tašismu a americké akční malby.“³²⁸ K této vzácné souhře se přitom Boudník mohl dobrat spíš jen intuitivně, když bez možnosti přímé inspirace vytvářel dílo, které se mohlo od sklonku padesátých let více prosazovat a také fungovat i jako určitý návod k „jinému“ přístupu k materiálu a v souhrnu i jako určitý nový (anti)estetický kodex, který vznikl procesem systematického poznávání původnosti, tj. projevů senzibility, to v rovině nikoli primitivní - nevědomé, ale spíš vědomé a kritické, třebaže do jisté míry také ovlivňované intenzitou nutného, protože přírodního tělesného rytmu, který měl podle Boudníka již sám v sobě uzákoněnou schopnost „správně rozlišovat, nejvhodnějším způsobem na vjemy reagovat a snažit se je ovlivnit“, stejně jako schopnost „akumulovat rozptýlené vlivy prostředí a minimální podnět [povyšovat] na maximální účinek.“³²⁹

Zde jako by se intenzita tělesného rytmu a jeho prožitek stávaly samy o sobě tvůrčím záměrem – intencí, která počítá i s nepředvídatelností náhod, neboť ty se dostávají už jen z živelnosti, anebo prostě mechaničnosti pohybu samého a z jeho přímého působení na materiál, v němž jako by se měla právě touto psychosomatickou akční cestou dobývat jakási „pra-síla“, kterou je materiál ovládán. Úspěšnost podobné akce – tohoto dobývání a zmocňování se přírodních energií – vyžadovalo, kromě samozřejmé spontaneity, v Boudníkově případě také určitou strategii, v něčem nápadně podobnou i „boji“, kterou bychom po vzoru Cailloise mohli považovat i za intenzivní energickou formu hry, a snad i zkombinování jeho známých herních typů „illinx“, tj. závratě z pohybu, a „agón“ ve smyslu

³²⁷ Jindřich CHALUPECKÝ: *Na hranicích umění*, Praha 1990, 25.

³²⁸ František ŠMEJKAL: „Kdo je Vladimír Boudník?“, in: NEŠLEHOVÁ (pozn. 219) 230-231.

³²⁹ Vladimír MERHAUT: *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*, Praha 1997, 188.

soupeření a závodu. Tedy: zkombinování instinktivních a destabilizujících momentů, jež vyvolávají zmatek vjemů, a vůle respektovat daná pravidla.³³⁰

I v takto definovaném poli se může v Boudníkově tvorbě bezesporu stále přítomná náhoda pohybovat. Přirozeně suverénní, přesto neustále nucena reagovat na prosazující se subjektivitu autora, která - aby byla nadále schopna rovnocenné soutěže (teprve v té je zajištěna skutečná svoboda tvorby) -, musí být ovšem „subjektivitou vědomou“, jež se (podle Bataille) nevzdává zodpovědnosti, a dokonce se může stát i nositelkou nové, ve společnosti chybějící morálky.³³¹ Teprve takto „pěstovanou“ subjektivitu bychom zde snad mohli uvést v soulad také s Chalupckého interpretací Boudníkových programových tezí o umění, prostoupených touhou zbavit lidskou společnost její „individuální omezenosti“, aby si konečně plně uvědomila „velké souvislosti, do kterých patří“.³³²

Asi jedním z nejnázornějších příkladů kompozice vytvořené na principu rytmizovaného souladu energických linií a skvrn s naturální řečí umělcova těla je Boudníkův fotogram, na němž výtvarník volně improvizuje na „pollockovský motiv“. [29] V plné míře se zde prosazuje pro Boudníka typická intenzivní tělesnost tvoření, vázaná na jeho bytostnou potřebu životní autenticity, k níž se s vědomím rizika přibližuje výbuchy psychické síly, jež může být svou povahou až katarzní. Jde o sílu, která určuje druh, sílu a směr linií, kterými se Boudník do obrazu v nepřehledných a chaotických, přesto plynulých rytmech jako by sám přelévá, a to téměř doslova, víme-li, že neváhal v kresbě použít jako výtvarný materiál vlastní sperma, podobně jako jinde třeba i krev. Projev je čitelně formován dynamickou tělovou akcí, kterou charakterizuje rychlost a maximální zaujatost, zde i tělesné vzrušení, uvědoměle zapracované a zanesené do díla jako vzácná stopa čistého prožitku prchavé přítomnosti.

Zvláštním způsobem ovládaná afekce se zdá být pro Boudníkův přístup k tvorbě charakteristická. Jako by každý citový záchvat, či prudké hnutí mysli měly fungovat jako důležitý rytmický činitel, jemuž se výtvarník poddává, ale také mu vládne. Boudník zcela záměrně využíval této eruptivní dynamiky, kterou se při fyzické akci nechával cele, avšak nikoli bez ztráty kontroly, pohltil, když různými nástroji – využíval to, co bylo v danou chvíli zrovna po ruce -, „poznámenával“ povrch náhodně nalezených kusů plechů, které poté využíval jako matrice budoucích aktivních grafik. Materiály a struktury, s nimiž pracoval byly

³³⁰ Roger CAILLOIS: *Hry a lidé*, Nakladatelství Studio Ypsilon, Praha 1998.

³³¹ Georges BATAILLE: *Svrchovanost*, Herrmann&synové, Praha 2000.

³³² CHALUPECKÝ: (pozn. 327) 15.

různé, často náhodně sebrané a zakomponovávané jako „civilizačně-přírodní ready-mades“³³³ v matricích například jeho strukturálních grafik, jejichž každý tisk následně prožíval jako jedinečnou a neopakovatelnou událost s rozměrem rituálu.

Rytmus a tempo tvůrčího aktu, umožňující jako při tanci maximální prožitek těla, ovlivňovaly u Boudníka v podstatě celý tvůrčí proces, který můžeme označit za koncepční, tj. systematicky vytvářející co nejlepší podmínky pro iniciování určitého příznivého stavu pro tvorbu. Ten zde neztotožňujeme se stavem nevědomí, ale spíš s tím, co Deleuze v souvislosti s bergsonovsky vnímanou psychickou situací nazval jako diskontinuální „paramnézie“:³³⁴ stav, ve kterém paměť – pro Boudníka odjakživa svazující – mizí, nebo se alespoň zvláště rozhodí do jakýchsi „bludných“ vzpomínek, které se následně uplatňují jako nahodilé, neuspořádané, z vazeb uvolněné, absolutní asociace. U Boudníka ovšem jako součást již specificky pěstěného psychofyzického stavu, kdy se stávaly v propojenosti s primárním dotykem materiálu a bezprostřední tělesnou reakcí možnou cestou, jak v explozivním, okamžitým, totálním a opojným vzplanutí odhalit skutečnost, tudíž zmocnit se reálna dříve, než dojde k jeho intelektuální a do příčinných vazeb schematizované korekci.

Heterogenost

Avšak posuňme úhel pohledu. Nové téma: heterogenost. Ta ve smyslu spojování nespořádaných forem, materiálů a technik, které se ve výtvarném umění šedesátých let stalo jednou z nejpřitažlivějších cest, jak vyjádřit „jiný“ přístup k realitě, jejíž obraz začal být skládán jako mozaika, deleuzovský „patchwork“, či na způsob „puzzle“, který Georges Perec, člen Oulipo,³³⁵ popsal slovy: „není suma prvků, jež by bylo třeba nejprve izolovat a analyzovat, nýbrž celek, tedy tvar, struktura: díl tu nepředchází celku, není ani bezprostřednější, ani starší, jednotlivé prvky neurčují celek, nýbrž celek určuje jednotlivé prvky: poznání celku a jeho zákonů, celku a jeho struktury, nemůže probíhat na základě samostatného poznání částí, které jej tvoří [...]“³³⁶

Tedy: svět jako nově organizovaná celistvost, která - na principu rozmanitosti a

³³³ Vít HAVRÁNEK: „Boudníková šedesátá léta“, in: Zdenek PRIMUS (ed.): *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*, Praha 2004, 140.

³³⁴ Gilles DELEUZE: *Bergsonismus*, Garamond, Praha 2006, 84.

³³⁵ Zkratka z fr. *Ouvroir de Littérature potentielle*: Dílna potenciální literatury, která vznikla v roce 1960 z podnětů Raymonda Queneaua. Její činnost byla zaměřena na literární experimentování s formou a prozkoumávání různých technických možností psaní.

³³⁶ PEREC (pozn. 213) 11.

relativnosti - spojuje přírodní a lidské a jež připomíná fungování „kaleidoskopu, nástroje, který rovněž obsahuje úlomky a střípky, s jejichž pomocí se realizují různá strukturální uspořádání,“³³⁷ jak postihl Claude Lévi-Strauss, jenž termínem *bricolage* (kutilství) ³³⁸ vnesl do umění šedesátých let nejen koncept reinterpretace a recyklace různých textů, předmětů, artefaktů či jejich fragmentů, ale hlouběji také otázku umělých klasifikací a hranic poznání, jež mají být překračovány s cílem objevovat nové významy a souvislosti právě na základě zkoumání vztahu části a celku, který lze chápat také jako hledání hlubších analogií mezi přirozeným (přírodním) a umělým (uměleckým).

Možnost podobného kombinování a prolínání všeho se vším se začala ve větší míře uplatňovat ve znovuobjeveném montážním principu asambláže³³⁹, jenž spočíval ve více či méně náhodném spojování, hromadění a montování povětšinou náhodně nalezených předmětů nebo jejich fragmentů, což v některých případech s sebou přinášelo také určitý metaforický přesah. Zde se nabízí zajímavá souvislost také s Rortyho pozdějším postmoderním výkladem, podle kterého si metafory nevymýšlíme, ale „napadají nás“, tudíž jde o svévolné, nahodilé a ničím vázané výtvoř, které vyjevují skutečnost nově a neotřele, čímž se stávají nepostradatelným prostředkem k zakládání nových slovníků, čili nových možností popisu světa.³⁴⁰ Což připomíná už Baudelairovo moderní vidění světa jako „skladu“, nebo „velkého slovníku přírody“, jehož rozptýlené prvky musí naše obraznost nějakým způsobem pozřít, aby je posléze mohla transformovat, rekonstruovat a nově komponovat.³⁴¹

Hravé skrývání, nebo naopak odhalování kompozic z náhodně shromážděvaných detailů se v šedesátých letech opět dostává do souvislostí i s tématem skrytých korespondencí, které se tentokrát hledají v paradoxních podobnostech a vztazích mezi umělými (lidskými) a přirozenými (přírodními) výtvoř. Zmíněné principy přitom nalézáme hlavně u zvláštních útvarů, pro které se i v umění vžilo pojmenování hybridy, jinak také „podivné objekty“³⁴², na něž lze (podle Monoda) jen stěží aplikovat rozlišovací atributy nějaké přesně stanovené třídy, a tak s jistotou určit, zda se jedná o objekt umělý nebo přirozený: volba rozlišovacích znaků

³³⁷ Claude LÉVI-STRAUSS: *Myšlení přírodních národů*, Dauphin, Praha 1996, 168.

³³⁸ Idem 33.

³³⁹ Pojem se v uměleckém prostředí rozšířil poté, co se roce 1961 v Museum of Modern Art v New Yorku konala výstava *The Art of Assamblage*, která představila v průřezu 20. stoletím historii asambláže: od kubistických *papiers collés* Braqua a Picassa až po díla do té doby jen málo či vůbec známých autorů jako byli Robert Rauschenberg, Jasper Jons, Edward Kienholz, Georg Brecht, Arman, César, Daniel Spoerri, Martial Raysse aj.

³⁴⁰ Richard RORTY: *Nahodilost, ironie, solidarita*, Praha 1996, 3-48.

³⁴¹ Otakar LEVÝ: *Baudelairova estetika a technika*, Praha 1998, 65.

³⁴² Jacques MONOD: *Náhoda a nutnost*, Praha 2008, 35-36.

se stává čím dál obtížnější a pokud už zvoleny jsou, zárukou správnosti být stejně nemusí.

Podobnou obtíž se zařaditelností můžeme v umění šedesátých let zaznamenat také na mediálně dostupném fenoménu „umění objektu“³⁴³: nová výtvarná forma v mnohém inspirována starší poetikou náhodně „nalezených předmětů“ (*objets trouvés*), nebo duchampovským ready-made, které podle Restanyho oproti své dadaistické minulosti již „není vyvrcholením negativy nebo polemiky, ale základním stavebním prvkem nového vyjadřovacího repertoáru.“³⁴⁴ Takto začíná být původně antistrukturální ready-made vkomponovávané do nově nastavených vztahů, nejčastěji v metaforické formě asambláže, vycházející z „náhodného“ principu časového (synchronicita) a lokálního (syntopicita) nahromadění věcí nebo jejich zbytků, které - obdobně jako některé živé organismy v přírodě – jako by podléhaly zvláštnímu, kauzálně nevysvětlitelnému jevu, v biologii zvanému „synmorficitá“: nekauzální, tudíž nahodile shodné mimetické projevy u nepříbuzných druhů organismů.³⁴⁵

Montážní metoda byla v šedesátých letech využívána snad téměř ve všech uměleckých oblastech. Zde bychom neměli opominout její zcela originální uchopení – to sice v kontextu autorských divadel šedesátých let, přesto v obecné rovině aplikovatelné i na výtvarné umění – od Zdeňka Hoříňka, který principu montáže odepřel obvykle přisuzovanou skladebnou mechanickou, aby nabídl nové označení: *organická montáž*. Tu vysvětluje jako systém nekauzálních spojitostí, které umožňují „transcendovat [...] věcnou, pragmatickou rovinu a odhalovat hlubší, emocionální a iracionální souvislosti.“³⁴⁶ Zdá se, že také výtvarné umění pracovalo s obdobně pojatou formou montáže, respektive asambláže, která plně vyhovovala také požadavku jisté „exhibice“ vlastní (herní) struktury, fixace každé nahodile vzniklé situace - setkání, kdy se teprve v souhrnu předvádí podle Foucaulta: „skutečná historie“ vztahů, již utváří „náhoda, diskontinuita a materiálně.“³⁴⁷

³⁴³ Luděk NOVÁK: „K fenomenologii objektu“, in: *Výtvarná práce XIII*, 1965, 7.

³⁴⁴ Pierre RESTANY: „Troisième manifeste du Nouveau Réalisme“, in: Cécile DEBRAY: *Le Nouveau Réalisme*, RMN, Paris 2007, 31.

³⁴⁵ Stanislav KOMÁREK: *Mimikry, aposematismus a příbuzné jevy*, Dokořán, Praha 2004.

³⁴⁶ Zdeněk HOŘÍNEK: „Nekauzální spojitosti“, in: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Nakladatelství Studio Ypsilon, Praha 1998, 157, 159.

³⁴⁷ Michel FOUCAULT: *Diskurs, autor, genealogie*, Svoboda, Praha 1994, 29.

Veselého „podivné“ objekty

Skládání a spojování nejrůznějších předmětů a materiálů bylo od počátku základem tvorby sochaře Aleše Veselého (1935-2015) – účastníka obou ateliérových Konfrontací v roce 1960.³⁴⁸ Jeho asambláže a objekty ze šedesátých let, sestavované většinou z nalezených fragmentů strojů, nebo jiných předmětů, z často různě nečekaně objeveného průmyslového, ale také přírodního materiálu (plechy, železné tyče, pružiny, textilie, hlína, dřevo, asfalt, laky a jiné) se staly jedním z nejreprezentativnějších vzorků principu „konstruované destrukce“. ³⁴⁹ Její hlavní znaky: otevřenost a neukončenost procesu, výrazná exprese a sklon k tvarové metamorfóze a drastické symbolizaci.

„Bojím se jistoty životních determinací, neboť nikdy neodstraňují, ale naopak ještě prohlubují moji nejistotu a zvyšují můj zmatek a pochybnosti o jejich oprávnění,“ ³⁵⁰ čteme v jednom z textů Aleše Veselého z roku 1966, kde se vyjadřuje ke genezi svých slavných rozbíjených a následně montovaných a porůznu vším možným doplňovaných *Židli (Uzurpátorů)* a *Enigmat (Hnízd pro ptáky)*. Ty se představují jako organicky srostlé celky, skoro se nabízí říct druhy, ovšem bez jasně definovaných znaků, podle kterých bychom mohli tyto „soudosti v nesoudosti“ zařadit do nějaké pomyslné třídy, nebo říše. Jakoby manifestace také přístupu k tvorbě a životního pocitu vůbec: vyvázat se z vlivu všemožných determinací, nebýt svázán předem danou určitostí, přesným vymezením příslušnosti, nebo vztahu. Odtud Veselého snaha vyvazovat jednotlivosti z jejich kontextů a funkcí, zasazovat je do nových a nepředpokládaných souvislostí, kdy na počátku stojí zpravidla jen improvizované sbírání materiálu – poznamenaného časem, nebo devastující silou přírodních procesů – stejně jako moment překvapení z nečekaného nálezu. I za tím stojí náhoda. Zde ovšem nikoli jako průvodní znak jednání v iracionalitě, nebo snad romanticky laděného flanerství. Spíš jako součást vědomého hledání relativní motivovanosti nalézáných věcí, původně jen lhostejně vedle sebe v času a prostoru ležících.

„Zření v prázdné místnosti [...]. Něco mne míjelo v nerozeznatelnou, tam, kam jsem neviděl, tam, kam jsem nedosáhl,³⁵¹ zaznamenal si Veselý k události prvního nečekaného setkání s fenoménem objektu židle, které se podle autorových vzpomínek odehrálo v jeho

³⁴⁸ Konfrontace II se konala v ateliéru Aleše Veselého v Praze na Žižkově 30. 10. 1960.

³⁴⁹ NEŠLEHOVÁ (pozn. 219) 150.

³⁵⁰ Aleš VESELÝ: „Uzurpátor. Pomocný text k určení vymezeného prostoru“, in: *Výtvarné umění XVI*, 1966, 226-227.

³⁵¹ Idem 226.

nově vybiléném a vyklizeném sklepním ateliéru na Žižkově v roce 1960.³⁵² Jak uvádí: na počátku prý byly dvě zapomenuté, staré židle, o kterých se nevědělo a jež se náhle staly - jak dále Veselý své překvapení vylíčil - částí „systému, kdy určitá věc, buď jenom změnou místa nebo změnou kontextu, se stává buď sama o sobě dílem samotným anebo základem nějakého díla.“³⁵³ Čili náhoda a překvapení jako základ. Chvíle, kdy se dříve nepovšimnutý, tudíž i „neviditelný“ předmět (židle) náhle „zjeví“. Neočekávané setkání a na něj dále navazující tvůrčí proces – dialog, v němž nalezená židle – věc dříve snadno manipulovatelná, nyní posílená svým dlouhým vnitřním životem v zapomnění -, se začne okamžikem náhodného „střetu“ probouzet a prosazovat svou vůli, uzurpovat okolí, tedy i tvůrce, a domáhat se proměny, vlastní metamorfózy z věci neživé v „bytost“ emocionálně nabitou a tajemnou.

Přesto: podobný typ setkání s charakterem jinakosti a nepředvídatelnosti by patrně nebyl možný, pokud by ten, kdo hledá (anebo prostě jen nalézá) již nebyl ve stavu specifického naladění, které podle Foucaultova vzoru nazývejme „fantasmatické“.³⁵⁴ Tedy: naladění, kdy subjekt-autor je sice přítomen, zároveň se však i trochu zapírá, a proto je také překvapení a náhodě spíš otevřen, stejně jako zážitku setkání s nečekaně projevenou skutečností, přesněji s jejími fragmenty, které se ukazují pouze jako neutříděné, porůznu rozptýlené, popřípadě v absurdních vztazích koexistující předměty s rozměrem Bachelardových záhadných „fosilií“,³⁵⁵ skrývajících v sobě kusy života či snad přímo bytosti jakoby uspané ve své formě.

Na počátku série *Židli* – která začala vznikat v roce 1960 a dále se během šedesátých let vyvíjela – byla jen jednoduchá, nijak dále upravovaná židle, kterou Veselý vystavil na neveřejné Konfrontaci II. Ta se teprve dalším procesem „vršení, skládání, snášení a spojování“³⁵⁶ dočkala své slavné proměny v *Židli Uzurpátor*, veřejně představené v roce 1964 na Výstavě D v Nové síni v Praze. [30–33] První fázi vznikání objektu, vytvářeného z původně dvou židlí, Veselý po letech popsal takto: „Tak ta židle postávala a já jsem s ní postupně tak trochu připocvičil. Jako první úkon se pamatuji, že jsem utrl jednu nohu a místo ní jsem tam dal nějakou jinou, kratší. Takže začala stát na třech nohách. Pak jsem do ní zatloukl kovové hřeby, a takhle jsem postupně začal. Postupně jsem začal přidávat nějaké

³⁵² Michal SCHONBERG: *Projdi tou branou! Rozhovory s Alešem Veselým*, Torst, Praha 2006, 87-91.

³⁵³ Idem 87.

³⁵⁴ Josef FULKA: „Dvě pojetí pravdy u Michela Foucaulta“, in: NOVOTNÝ / FRIDMANOVÁ: *Výzkumy subjektivity*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2008, 250-252.

³⁵⁵ Gaston BACHELARD: *Poetika prostoru*, Malvern, Praha 2009, 125.

³⁵⁶ VESELÝ (pozn. 350) 226.

železo a pomalu se mi začala pod rukama měnit. Jenomže ta druhá, která stála vedle ní a zůstávala pořád v té poloze toho, co byla sama o sobě, byla stále stejně silná a vypovídající. Bylo štěstí, že to byla dvojice.³⁵⁷ Použitá metoda: kombinovaná asambláž, která – soudě podle autora předchozího popisu -, dobře odpovídala permanentnímu vyvažování dvou autonomních sil: záměru tvůrce a síly předmětu, jeho samodanosti.

Podle francouzského kritika Pierra Restanyho byl Aleš Veselý typický představitel toho druhu umění, kterému se v šedesátých letech říkalo *junk art* – umění veteše. [34] Přičemž Veselého způsob zacházení s odpadovým průmyslovým materiálem – nejčastěji se starým železem - nedával do souvislosti s domácími informálními projevy, ale viděl v něm spíš znaky blízké tvorbě nového realisty Jeana Tinguelyho nebo neodadaistického asamblážisty Richarda Stankiewicze, představitelů „moderní vize industriální a urbanistické přírody“.³⁵⁸ Co však Restanyho zaujalo na Veselém asi nejvíc, byla síla jeho uměleckého gesta, přesněji jeho nejasný počátek, kdy autor je tak trochu upozadněn, což potvrzoval i sám Veselý, když hovořil o realizaci prvotního úkonu, který se odehrává „jakoby mimo“, ³⁵⁹ tj. s omezením, nikoli vyloučením vůle a rozumu. Jak dále upřesnil, oč mu šlo zejména, byla „rovnováha“ a „vyvažování extrémů“, tj. něco „mezi extází a mezi tím, co s těmi prostředky dělám a jak s nimi vědomě zacházím.“³⁶⁰

Zde ohledně asambláží Aleše Veselého nelze minout další důležitý fakt: v šedesátých letech už jinak hodnocené duchampovské anti-gesto a z jakýchkoli vazeb osvobozené ready-made, které bylo pro podobně orientované nové realisty a neodadaisty sice stále přitažlivé, ale už ne zcela uspokojující. Byla zde nová potřeba po zpětné kontextualizaci a vztahovosti. Okolnost, kterou Duchamp v šedesátých letech u neodadaistů kritizoval jako návrat ke kráse – k estetizaci umění.³⁶¹ Pro šedesátá léta byl však zájem právě o skryté korespondence charakteristický. Ty se ovšem nehledaly žádnou logicko-vyřazovací metodou, ale právě způsobem spontánně pěstované náhody a improvizace. Pozornost přitom nebudily spoje těch nesourodostí, které bychom zařadili do sféry nevědomí a snu, anebo obráceně do sféry přímé smyslové reality, ale takové, jež naznačovaly existenci „překrývajících“ se zákonitostí, které by mohly vládnout světu přírodnímu stejně jako tomu umělému.

³⁵⁷ SCHONBERG (pozn. 352) 89.

³⁵⁸ Pierre RESTANY: „Aleš Veselý – Vizionář průmyslové modernity“, Paříž 1994, in: Ivona RAIMANOVÁ (ed.): *Aleš Veselý. Obsese, realita, utopie* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Hradci Králové 1998, nepag.

³⁵⁹ SCHONBERG (pozn. 352) 214.

³⁶⁰ Idem 7.

³⁶¹ Marcel DUCHAMP: „Marcel Duchamp a Hans Richter, 19 novembre 1962“, in: Hans RICHTER: *Dada: Art and Anti-art*, New York 1962, 207, též in: Cécile DEBRAY: *Le Nouveau Réalisme*, Paris 2007, 100.

Proces recyklace a metaforizace tvaru, jež vedla k sémantické rozvolněnosti a nejasné zařaditelnosti je vlastní také dalšímu souboru asambláží Aleše Veselého: *Enigmata* z let 1963 až 1966. Jako už ranější *Stigmatizační předměty* nebo *Židle* také *Enigmata* neboli *Hnízda pro ptáky* [16, 18] spadají do kategorie „podivných“ objektů, jež jsou sice konstruovány a stavěny, ovšem více instinktivně než logicky a „inženýrsky“. Jsou složitě vrstveny z odpadu, který Veselý nalézal různě na ulici, skládkách a smetištích, a dále deformované, svážené, sbíjené. Vznikání jakoby na způsob přirozené, tj. přírodní skutečnosti, kterou zastupují třeba právě ptačí hnízda – podle Bachelarda tradičně vnímaná jako demonstrace „velmi jistého instinktu“ a „zázrak zvířecí říše.“³⁶² Nebýt jen tvůrcem uměleckých, tj. umělých děl, ale - jak poznamenal Veselý - vycházet z „potenciálu věci samé“.³⁶³ Neboli: nezbavovat ji momentu překvapení, dokázat ji zachytit“ právě v situaci a kairickém okamžiku jejího „zrodu nebo vstupu do reality“.³⁶⁴

Jak a kdy v díle tuto náhlou situaci a chvíli zafixovat, a přitom mu neupírat možnost další proměny bylo pro Veselého jedním z nejzásadnějších dilemat: „I když se mi zdá, že věc v té určité velikosti je hotová, stále mne to nutí přidávat okolo, rozrůstat ji, spojovat s dalšími a začleňovat do většího celku, jehož se stává částí“.³⁶⁵ Snad jako by se každé z *Enigmat* – rozrostlé, různě komplikovaně a propleteně pospojované a uchycené trochu nejistě na úzké zkorodované tyči - mělo s každou náhlostí svých dalších nepředvídatelných změn stát něčím skutečným. „Otevřená“ konstrukce. Definitivně neuzavřený celek jako prostor, v němž se náhoda pohybuje organicky a zcela samozřejmě.

Arbitrární fragmentace Bedřicha Dlouhého

Znejist'ování hranic mezi přirozeným a umělým, živým a neživým, skutečným a neskutečným charakterizuje tvorbu také Bedřicha Dlouhého (1932) - zakládajícího člena Šmidrů,³⁶⁶ tvůrce obrazů-objektů a mistra kombinované techniky, o které prohlásil: „[...] zacházím se všemi klasickými formami, které navzájem propojují, s maximální svobodou bez ohledu na tak zvaný 'styl', takže se kresba ocitá vedle olejomalby či koláže. [...] Samotný artefakt je výsledkem metody, kdy řazením fragmentů bez prvoplánové souvislosti vzniká bizarní,

³⁶² BACHELARD (pozn. 355) 106.

³⁶³ SCHONBERG (pozn. 352) 235.

³⁶⁴ Idem 235.

³⁶⁵ VESELÝ (pozn. 350) 227.

³⁶⁶ KŘÍŽ (pozn. 221).

neobvyklá a nezažitá vazba.“³⁶⁷

Fragment a skrze něj jinak viděná a zachycená složitost a záhadnost reálného světa je v šedesátých letech jednou z nejvlastnějších umanutostí Bedřicha Dlouhého, jehož dílo již od poloviny padesátých let prostupuje šmidrovská poetika „divnosti“, která, jak popsal Jan Kříž: dokáže „rozleptávat empiricko-pragmatický model reality,“ na jehož „místo však již nenastupuje žádná nová kompaktní dogmatika“.³⁶⁸ Místo toho: nahodilá síť vztahů a přítomnost jakoby hned několika světů najednou. Představa reality s posloupnou historií a jednoznačností předmětů se stává iluzí, chronickým optickým klamem – mystifikací. Náhodná nenáhodnost.

Technika, již Dlouhý uplatňoval na svých obrazech-objektech a kterou Kříž označil jako „panoptikální“,³⁶⁹ lze vyložit vcelku prostě: jako spojování původně nespojitelného, a to nejdříve většinou různých drobných předmětů či jejich částí navzájem, dále pak také s obrazem. Zdá se – nahodilá komparace věcí, jejichž kontext, tj. původ a funkce, byl dříve možná důležitý, ovšem v nově nastalé situaci už nikoli: kontext přestává hrát svou roli sémantického „filtru“ (Ricoeur),³⁷⁰ už není možné skutečnost po smyslu a s přehledem roztřídit, prosít a pročistit.

Vyhnout se obvyklému předpokladu kauzální provázanosti věcí, zato nalézat spoje mezi jednotlivostmi více improvizovanou cestou bylo – spolu s pěstovanou polysémií, kterou se vždy nově vznikající, smíšené a nejednoznačné celky vyznačují -, pro šedesátá léta charakteristické. V tvorbě Bedřicha Dlouhého se toto narušování jistoty světa odehrávalo právě skrze předmět (fragment), Mahulenu Nešlehovou blíže vyložený jako „intaktní autonomní prvek, jehož postavení je vůči ostatním malířským prostředkům záměrně konfliktní“.³⁷¹ Pro nás jde především o prvek, jehož prostřednictvím v díle bují náhoda, která promíchává vše původně oddělené: vysoké s nízkým, anebo fantaskní s reálným; nabourává schéma, jež se neustále vnucuje, a vnáší to, co bylo již u šmidrovské poetiky označeno jako „estetické zmatení“.³⁷²

Tvorba Bedřicha Dlouhého bývá v kontextu jeho šmidřího působení obvykle charakterizována jako romanticko-fantazijní, s podtextem surrealistické orientace, absurdity,

³⁶⁷ Bedřich DLOUHÝ: *Neaktuální umění*, Praha 1998, nepag.

³⁶⁸ Jan KŘÍŽ: „Některé základní prvky původního šmidrovství“, in: Jan KOBLASA / Věra JIROUSOVÁ (ed.): *Šmidrové. Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky*, Olomouc 2005, 116.

³⁶⁹ Jan KŘÍŽ: *Bedřich Dlouhý – Hrst veselých vzpomínek* (kat. výst.), Praha 2002, nepag.

³⁷⁰ Paul RICOEUR: *Život, pravda, symbol*, Oikoymenh, Praha 1993, 196.

³⁷¹ NEŠLEHOVÁ: (pozn. 219) 204.

³⁷² Martin ARNOLD: „Naslouchání na hraně“, in: KOBLASA / JIROUSOVÁ (pozn. 368) 135.

ironie a s projevy „artificiální dokonalosti, rafinovanosti, hermetičnosti a bizarnosti“ (Šmejkal).³⁷³ Takto nastavenou optiku bychom však mohli posunout i trochu jinam, možná k civilnějšímu Baudelairovi a tomu, co prostě nazýval - „citlivost obraznosti“, ³⁷⁴ díky které si může tvůrčí duch vybírat, soudit a srovnávat bez emoční přecitlivělosti, rozhodovat se spontánně a bez váhání a nezaobírat se hierarchií tvarů a věcných významů. Tedy: přístup k viděné skutečnosti podobný principu nazvanému Michalem Ajvazem *arbitrární fragmentace*,³⁷⁵ kdy se věci důsledkem překrývání představují v podivných, tj. arbitrárních profilech a fragmentech, čímž „se dostává do nových souvislostí a vztahů to, co spolu nevytváří reálný kontext, zajištěný účelovou souvislostí a souvislostí reálného místa.“³⁷⁶

Za raný příklad této rafinované poetiky arbitrárně budovaných vztahů můžeme považovat například Dlouhého *Studii č. 2 (Masožravá rostlina)* [35] z roku 1963, která byla spolu s ostatními obrazy-objekty poprvé veřejně vystavena na výstavě Umělecké besedy v roce 1964.³⁷⁷ Zde Dlouhý představil novou fázi svého tvůrčího hledání, jež následovala po předchozím a jen krátkém informálním období a kterou Jan Kříž označil za období „předmětné konkretizace struktury založené na technice asambláže“.³⁷⁸ Zde se jen krátce pozastavme u nečekanosti struktury *Studie č. 2.*, která je způsobena zapojením konkrétní věci – fragmentu pletiva, které je dále zčásti ukryto pod nánosem bílé barvy a iluzivně dotvářené kresbou. Zdá se: obraz jako palimpsest – mizející a vynořující se vrstvy paměti, z níž, jak víme, povstává i proustovská náhoda a s ní spojená reminiscence jako reakce na fragmentaci moderního života. Snad i proto motiv ztrácející se konstrukce pletiva – mřížky. To i jako známka otevření obrazu nejednoznačnosti, kdy přestává platit, že věc, kterou vidím, je skutečně předpokládanou věcí, nebo její napodobeninou, či snad úplně něčím zcela jiným. Zde snad jako jediné měřítko pravdivosti: proces vizuální metaforiky, tj. uplatňování nahodilosti našeho pohledu v okamžiku situace, momentu nečekaného setkání, v němž „věc není [...] jen sama sebou, je všemi svými obrazy a metaforami – a je obrazem svých obrazů a metaforou svých metafor.“ (Ajvaz)³⁷⁹

Zapojování náhodně nalézaných věcí do obrazů a na principu asambláže vytváření

³⁷³ František ŠMEJKAL: „Krise a východiska“, in: *Výtvarná práce* XIII/10-11, 1965, 5.

³⁷⁴ Otakar LEVÝ: *Baudelairova estetika a technika*, Eicon, Hudlice 1998, 32.

³⁷⁵ Michal AJVAZ: *Světelný prales*, Praha 2003, 46-50.

³⁷⁶ Idem 46.

³⁷⁷ Miroslav MÍČKO: „K výstavě Umělecké besedy“, in: *Výtvarná práce* XII/2, 1964, 10.

³⁷⁸ KŘÍŽ (pozn. 369) nepag.

³⁷⁹ AJVAZ (pozn. 375) 59.

nejasně definovatelného útvaru obrazu-objektu přibližuje podle Marie Klimešové³⁸⁰ určitou část tvorby Bedřicha Dlouhého k dílu rumunsko-francouzského neodadaisty Daniela Spoerriho: autora známých *obrazů-pastí (tableaux-pièges)*, v nichž Spoerri na základě principu akumulace fixoval různé banální stopy života – náhodné konstelace zachycené v určitém okamžiku, nebo střetu několika okamžiků. To vše – jak Spoerri vyjádřil – na základě „principu nalezené situace“.³⁸¹ [36, 37]

Závěrem už jen poukázání na podobnou akumulaci nejrůznějších předmětů zafixovaných do obrazu, kterým je v Dlouhého tvorbě například asambláž *Zed' romantiků* z let 1963–1966 [38] – heterogenní masa nejrůznějších předmětů, nahodile posbíraných věcí, představených ve stavu nepořádku jako opaku nehybných seznamů a inventářů. Rozbujelá náhoda na ploše obrazu. Popis skutečnosti, který jako by se už neodehrával na způsob přehledného a kauzálně odvíjeného příběhu, ale jen jako nepřehledná fragmentace – manifestace vpádu náhody, přesněji nepřeborného množství náhod jako – podle Nietzscheho - „pohyblivých armád metafor“.³⁸²

Jírovy strojkky

Jen v krátkosti se pozastavme u bizarnosti strojků Václava Jíry (1939) - kam až nás může nahodilá cesta zavést. Zvláštní lidskost náhody? Jakoby hra na náhodu provozovaná spontánně a v naivitě čisté radosti a zaujatosti.

Konstruování svých podivných motorizovaných skulptur – vybavených kromě pohybu i zvukem a během akce schopných také kreslit a malovat – se Václav Jíra věnoval od počátku šedesátých let spíše jen mimochodem, a to vedle intenzivního zájmu o malbu, který u něj podnítila mimo jiné i tvorba v jeho rodných Lounech působících výtvarníků (neokonstruktivistů), jako byli Zdeněk Sýkora, Vladislav Mirvald a Kamil Linhart. Svůj první malující *Antistrojek* vyrobil již v roce 1961 a jejich postupně narůstající kolekce se stala jednou z nejzajímavějších oblastí jeho tvorby, která pronikla také do hraného filmu, když pro snímek *Případ pro začínajícího kata* (1969) od Pavla Juráčka vytvořil – ve spolupráci s Hugo Demartinim – mobil *Myslící stroj*.

³⁸⁰ Marie KLIMEŠOVÁ: „Česká nová figurace šedesátých let, reflexe pop-artu, groteska, asambláž“, in: Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958/2000*, Praha 2007, 155.

³⁸¹ Otto HAHN: *Daniel Spoerri*, Flammarion, Paris 1990, nepag.

³⁸² Zde použita Nietzscheho definice skutečnosti jako „pohyblivé armády metafor“ převzata od: Richard RORTY: *Nahodilost, ironie, solidarita*, PfUK Praha 1996, 30.

Jírovy strojky byly podivně skloubené aparatury, jejichž nesourodost podtrhovala i přítomnost takových detailů jako například zakomponování organického prvku (peří) do neživého mechanismu stroje. „Náhodné shluky navzájem nesouvisejících předmětů“, poznamenal o strojích v roce 1968 Josef Hlaváček s tím, že jde o objekty, které „svévolně překračují všechny hranice žánrů a snad i uměleckých druhů.“ Jírovy aktivity vzbudily větší pozornost až s určitým odstupem času, když od druhé poloviny šedesátých let začaly být dávány do souvislosti zejména s tvorbou švýcarského sochaře Jeana Tinguelyho³⁸³ ten se pohyboval v okruhu Nových realistů, známý jako autor „malujících soch“, ³⁸⁴ které – ačkoli obdařené reálným pohybem – se podle Františka Šmejkalů od počátku vymykaly oblasti stroje technicky a vědecky orientovaného kinetického umění a spíš byly chápány jako určité navazování na hýbající se objekty dadaistů, s jejich nesmyslnou a neúčinnou funkcí.³⁸⁵ Jakoby realizace Jarryho myšlenky „malujícího stroje“, již autor představil už v roce 1911 ve svém díle *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafyzika (Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien)*, v kapitole XXXIV., jež nese název - *Clinamen*.³⁸⁶ [39, 40]

Podobně můžeme vnímat také nevyzpytatelnost Jírových strojů, které ovšem nedospěly k takovým sebedestruujícím momentům, jaké známe u některých Tinguelyho mechanických monster, která byla hlavními protagonisty jeho spektakulárních akcí, z nichž nejznámější je patrně *Hold New Yorku (Hommage à New York)*, v roce 1960 uskutečněné v nevadské poušti také před kamerami jedné z amerických televizí, natáčející v přímém přenosu, jak se stroj za „orchestrálního“ doprovodu petard a explozí nakonec sám zničí.

Jedna z prvních výstav, na které byly Jírovy strojky vystaveny ve větším počtu, se odehrála v roce 1967 v Galerii na Karlově náměstí v Praze. Dochované fotografie z vernisáže³⁸⁷ z nichž vyznačuje veselá atmosféra tehdejší akce, prozrazují aktivní účast diváků, kteří zmáčknutím příslušného tlačítka uváděly strojky do života, aby posléze mohli sledovat jejich komicky absurdní, různými „poruchami“ pozastavovanou činnost, jejímž výsledkem mohl být s každým vyměněným papírem vždy jiný obraz. Což je také okolnost, která s humorem poukazuje na „osobitost“ strojů, „expresivitu“ gesta jejich „automatické ruky“, a tudíž i schopnost vnést do celého procesu aleatorní prvek, který je součástí každé lidské činnosti, včetně malování. [41, 42]

³⁸³ Josef HLAVÁČEK: „Václav Jíra“, in: Václav Jíra (kat. výst.), Louny 2001, nepag, též in: Dialog 8/1968, Ústí nad Labem, 29-31.

³⁸⁴ Podle názvu výstavy *Sculptures qui peignent*, která se konala v pařížské galerii Iris Clert v roce 1959, kde Tinguely předvedl soubor svých malujících motorizovaných strojů nazvaných *Méta-matics*.

³⁸⁵ František ŠMEJKAL: „Předchůdci a předpoklady kinetismu“, in: *Acta scaenographica* 11, 1966, 212-218.

³⁸⁶ Kapitola „Clinamen“ byla publikována v časopise *La Plume* již v roce 1900 pod názvem *Treize Images*, in: Noël ARNAUD / Henri BORDILLON (éd.), Gallimard, Paris 1980, 88.

³⁸⁷ Reprodukovaný například v katalogu *Václav Jíra*, Galerie Brömse Františkovy Lázně 2003 (?).

Rovněž tyto momenty Jírovy tvorby mohou připomenout aktivity zvané *action-spectacles*, které už hodně brzy v šedesátých letech provozovali Noví realisté – ti však přece jen v provokativnějším duchu, když předváděli své akce – jako v případě Yva Kleina – na způsob novodobých „dandyů“, někdy i ve fraku a bílých rukavičkách. Tento exhibiční charakter u Jíry nepozorujeme. Vystoupení jeho interaktivních „mašinek“ byla mnohem více komorní, odehrávající se v intimitě okolostojících diváků, kteří zblízka pozorovali hýbající se strojky, podobající se svou křehkostí spíš zranitelnému světu ožvlých věcí a nástrojů, povědomých i z díla u nás kultovního autora šedesátých let – patafyzika Borise Viana. Tedy: svět techniky předváděný už nikoli v suverenitě, která tolik zapůsobila na umění první poloviny dvacátého století, ale více v melancholicko-existenciální rovině, v níž se představa dobře fungujícího mechanismu „polidšťuje“ o rozměr nedokonalosti, chyby a – náhody.

DEMONSTRACE

Otevřené dílo

Pojem „otevřené dílo“ představil Umberto Eco poprvé italsky v roce 1962 v knize *Opera Aperta (Otevřené dílo)*,³⁸⁸ kde se v kontextu aktuálních podob umění zabývá také otázkou náhody, kterou odhaluje v neurčitosti poznání. Jak zdůrazňuje: dílo není možné redukovat na jeden význam, existuje-li virtuálně nekonečný počet možností jeho čtení. Podle Eca tak charakterizuje „otevřené dílo“ především jeho nejednoznačnost, kvůli níž se současní umělci obracejí k beztvarosti, chaosu, náhodě a neurčitosti výsledku. To ilustruje na celé řadě příkladů: jednak na tvorbě Dubuffeta, Pollocka a vůbec soudobých projevů gestické malby, také ale na Calderových *mobilech*, nebo na Mallarméově nikdy nerealizovaném projektu jeho tzv. *Knihy (Livre)*, jež podle Eca zastupuje užší kategorii „děl v pohybu“, kterým je vlastní nepředvídatelnost struktury a neukončenost vůbec.

V kapitole věnované informaci a komunikaci přitom Eco upozorňuje také na úskalí a limity této mallarméovské „pohyblivosti“ a „neukončenosti“. Ty se podle něj mohou projevit jako převážení chaosu nad řádem, či ještě přesněji jako hermetické uzavření se díla do sebe, tudíž uzamknutí se před interpretem. Co je zde důležité připomenout, je ovšem i to, že právě z teorie informace Eco přejímá řadu pojmů jako například: „řád“, „neuspořádanost“, „organizovaná“ nebo „kontrolovaná neuspořádanost“, „originální uspořádání neuspořádanosti“, „pole možností“ a jiné, jež dále vztahuje i na oblast umění, když ne-řád definuje v pozitivním smyslu jako nový řád, který se jako neuspořádaný jeví pouze vzhledem k určitému předchozímu řádu.³⁸⁹

Právě v duchu těchto pojmů a trochu i v duchampovském smyslu „čisté“ náhody, kdy dílo vzniká jakoby „zapomenutím ruky“, se bude v určitém smyslu odvíjet i naše další uvažování o náhodě, zde již se zaměřením na autory, k jejichž pojetí náhody bychom mohli vztáhnout anglický termín *random*, častěji užívaný ve spojení *at random* – podle historika umění Françoise Chevrieria jeden ze dvou zásadních významů náhody, který vedle označení *chance* angličtina rozlišuje: *chance* jako nečekanost a nepředvídatelnost, vzpírající se kauzalitě, *at random* jako pojmenování nahodilosti či aleatoričnosti vnímané jako alternativa

³⁸⁸ Umberto ECO: *Otevřené dílo*, Argo, Praha 2009.

³⁸⁹ Idem, kap. „Otevřenost, informace“, komunikace, 115-144.

ke všem systémům, jež v přírodě i společnosti fungují determinizujícím způsobem.³⁹⁰

Kratinův herní princip

Každý z nás si někdy hrál, říká Eugen Fink³⁹¹, podle kterého je hra nejen aktem svobodné volby, ale také výrazem lidské schopnosti tvořit. Využit uspořádávající role náhody při hledání řádu, kdy se uplatňuje také princip hry, bylo neoddelitelnou součástí výtvarných postupů Radoslava Kratiny (1928–1999), jehož volná tvorba – v mnohém ovlivněná jeho předchozí praxí navrhování dětských stavebnic – se už svými počátky v první polovině šedesátých let přibližovala svým charakterem k tehdejšímu uvolněnějšímu přístupu konstruktivních, již ne tak přísně geometrických tendencí. V podstatě okamžitě Kratina do své tvorby začlenil náhodu a kromě ní také další prvek, který měl zvýšit míru improvizace - aktivní zapojení diváka. S ním bylo počítáno jako se spolutvůrcem a spoluhráčem v jednom, neboť mohl mít vliv na každou potenciální proměnu autorova díla, jež se uskutečňovalo jako pohyb v neopakovatelném čase přítomnosti. Náhoda a proměna jako základ každého skutečného pohybu se staly základním rysem celé Kratinovy tvorby šedesátých i příštích let; tvorby uskutečňované sice objektivními postupy seriálního řazení, variability a kombinatoriky, zároveň však nevylučující uplatnění také subjektivních možností, jejichž vpuštění do každého objektivně konstruovaného řádu přináší nutné oživení a vitalitu.

V rámci systematického využívání náhody a svého objektivního přístupu k materiálu, jehož vlastnosti a vztahové možnosti sledoval až vědecky nezaujatým pohledem, zkoumal Kratina především přirozenou schopnost sebeorganizace, již by se podle něj mělo vyznačovat každé dílo vnímané jako otevřená struktura, kterou integrace náhody nemůže ohrozit, ale naopak oživit, a dokonce do ní vnést systém.

Do hybně pojaté struktury svého uměleckého díla vpustil Kratina prvek náhody brzy poté, co v roce 1963 opustil užitou tvorbu. Náhodu začal využívat ve své experimentálně pojaté grafice, stejně jako v řadě svých koláží, asambláží a nízkých reliéfů, kterým se v rozmezí let 1963 až 1965 intenzívně věnoval a na nichž prověřoval nespočet možností, jež mu poskytoval samotný, povětšinou zcela prostý materiál: „Sbíral jsem vypálené zápalky, žiletky, krabičky, tuby od barev a zubní pasty, dýhy, kousky šamotu, provázky, knoflíky, upotřebené zátky, rozbité gramofonové desky, kousky hadříků a papíru, abych jejich otiskováním získal

³⁹⁰ CHEVRIER (pozn. 177) 11.

³⁹¹ Eugen FINK: *Hra jako symbol světa*, Československý spisovatel, Praha 1993.

čisté struktury [...].³⁹² Různorodost materiálu ho zaujala natolik, že sledoval otisky jeho struktur a bohaté možnosti jejich relačního uspořádání [43], pozoroval náhodné materiálové procesy jako třeba lití nebo kapání sádry či nitroemalu, využíval každého momentu překvapení, které se mu nabízelo třeba jen aktem rozhození drobných těstovinových písmenek anebo zápalek, jejichž nahodile vzniklé skladebné vzorce posléze pečlivě fixoval lepením na podklad.

Moment náhody provázal Kratinovu práci od samého počátku. Stala se, jak podtrhl Josef Hlaváček, „konstitutivním prvkem jeho díla“.³⁹³ Od roku 1964 pak o to více, že optický pohyb dosud pevně fixovaných struktur - sloužících nejdříve k otiskování, brzy však představovaných již jako samostatné závěsné objekty - byl doplněn o pohyb reálný, který Kratina objevil mimoděk, když vykládal rám budoucího objektu hustým blokem zápalek, u nichž zjistil, že je není třeba fixovat a že mu „nezafixování dovoľovalo tlakem prstů, zatlačením nebo vytlačením viditelně přetvářet reliéf celého povrchu struktury“³⁹⁴. Jak sám přiznal: „Toto bezděčné nalezení nové kvality skutečného pohybu hmoty s výtvarným významem, bylo událostí, v níž je ukryt klíč k celé mé další tvorbě.“³⁹⁵

Mobilní zápalková struktura stanula na počátku Kratinovy objevené a dále po celý život invenčně obohacované pohyblivé formy takzvaných *variabilů*, v šedesátých letech skládaných z jednoduchých, většinou vlastnoručně barvených dřevěných odřezků, často ve tvaru špalíček či válečků, v dalších desetiletích pak z již na zakázku a strojově produkovaných stejnorodých, převážně kovových prvků. [44, 45]

Prvotní nápad dosahovat variability svých objektů skutečným pohybem, a to energií vzešlou z lidské ruky, která by mohla sestavami snadno manipulovat v každé situaci, přivedl Kratinu k dalšímu převratnému kroku: galerijní prostor proměnil v pomyslnou herní plochu a své vystavené dílo nabídl divákovi ke hře. Pokud se divák zapojit chtěl, mohl válečky a špalíčky, z nichž se předmět skládal, v libovolném rytmu – samozřejmě v rámci daných konstrukčních zákonitostí, fungujících jako řád implantovaný dopředu autorem – povytahovat nebo zasunovat, různými směry posunovat, otáčet jimi či jinak měnit jejich právě danou vztahovou situaci, která se každým, třeba sebemenším zásahem (pohybem) mohla proměňovat stále dál.

³⁹² Josef HLAVÁČEK: „Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění“, in: Jan SEKERA (ed.): *Poezie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let*, Praha 1994, 65.

³⁹³ Idem 76.

³⁹⁴ Radek KRATINA: nedatovaný text, in: Jiří MACHALICKÝ / Jan SEKERA: *Radek Kratina 1928-1999. Idea con variazioni* (kat. výst), Praha 2000, nepag.

³⁹⁵ Idem.

Momentální, v podstatě z náhodného pohybu náhodného diváka vzniklá sestava stávala se každým svým okamžikem součástí v podstatě nikdy nekončícího řetězce dalších potenciálních obměn – variací. Konkrétní podoba díla jako by přitom ztrácela na významu. Podstatný byl proces – v čase neuzavřená, protože stále nově obnovovaná dotyková akce, která stála prakticky za každým z Kratinových vystavovaných variabilů – těchto neúnavných „skýtačů možností“ (Pohribný)³⁹⁶. Žádný z nich, přes zjevný stavební základ, již nebyl pouhou konstrukcí, pevnou a neměnnou, nýbrž naopak neurčitou a nepředpověditelnou – teprve divákem zajištěnou – konstelací, která je podle Gomringerova definování řádem a zároveň polem působnosti s pevnými veličinami, jež dovolují hru.³⁹⁷

Herní princip jako základ nového pojetí uměleckého řádu se spolu s náhodou, která je součástí každé otevřené a svobodné hry, staly neodmyslitelnou součástí celé Kratinovy tvorby, a tedy i způsobu jeho myšlení a vidění světa. Podle Johana Huizingy je hra „dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím 'jiného bytí' než je 'všední život'.“³⁹⁸ Zdá se, že podobnou definici by bylo možné uplatnit také při výkladu Kratinových variabilů, poskytujících divákovi jednak interaktivní „zábavu“, ale také - stále v rámci pravidel zajišťujících objektivitu hry - prostor k improvizaci, silně motivované divákovým fiktivním spoluhráčem – náhodou, která vnáší do hry riziko, dobrodružství a pocit stupňujícího se napětí a jež hru, stejně jako náš život, vysvobozuje z umrtvujícího stereotypu pravidelnosti.

Předsokratovský výklad připodobňoval svět a jeho běh k obrazu hrajícího si chlapce, jenž postrkuje kaménky. Vnímáme-li i my hru jako podobenství světa, jako jeho principiální fungování, nelze si autonomii hry vykládat jako nezávaznost a nezávažnost. Stejně tak ani pojmání uměleckého díla jako hry nesnižuje jeho význam, uvědomíme-li si jeho podobnost s herní dimenzí lidského života, jenž stejně jako hra prochází neustálým vývojem a proměňuje se v čase. Z takto nastaveného úhlu pohledu jsou také Kratinovy objekty-variabily podobenstvím. Nebo spíš příležitostí a výzvou k vážně míněnému, a přitom veselému poznávání světa a jeho skrytého řádu, stejně jako naší momentální situace v něm, tj. situace utvářené okamžiky nutných, a proto nahodilých rozhodování mezi nepřebornými možnostmi, jež se nám během života předkládají bez ustání na výběr.

³⁹⁶ Arsen POHRIBNÝ [A. P.]: „Kratinovy variabily“, in: *Výtvarné umění XVI*, 1968, 128.

³⁹⁷ Eugen GOMRINGER: „Od verše ke konstelaci“, in: Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Československý spisovatel, Praha 48.

³⁹⁸ Johan HUIZINGA: *Homo ludens*, Praha 1971, 33.

Sýkorova „cybernetic serendipity“³⁹⁹

Na začátku šedesátých let, po předchozím období ověřování si formální problematiky meziválené geometrické abstrakce, prochází malba Zdeňka Sýkory (1920–2011) nečekanou změnou. V roce 1963 na výstavě skupiny Křížovatka ve Špálově galerii v Praze poprvé vystavil svůj obraz *Šedá struktura* [46], který se podle Josefa Hlaváčka stal „manifestačním gestem rozchodu se smyslovou malbou a obratem ke zcela racionální konstrukci obrazové plochy.“⁴⁰⁰ Tak byla odstartována série obrazů-struktur, zpočátku předurčených prvotním aktem náhodného vrhu kostek, od roku 1964 jako součást procesu, do něhož začal být systematicky zapojován elektronový počítač.

Začaly vznikat první obrazy struktur, na jejichž samotném počátku stál podle Sýkory Kleeův *Pedagogický skicář* a v něm obsažená definice struktury jako dělitelného, dividiálního systému.⁴⁰¹ Teprve poté následovalo rozvíjení nepřeborných kombinatorických možností struktury, nejdříve prostřednictvím jednoduché metody kostkou vrhaných čísel, později generovaných počítačem. Cybernetic serendipity. Náhoda zrozená z počítače. Matematicky přesněji: náhodnost nebo také nahodilost. Náhoda, která se podle probablistů a hazardních hráčů chová pravidelně a je vypočitatelná. Jedinou otázkou pak pro Sýkoru nejen v šedesátých letech zůstává: jak pochopit jemnou nuanci mezi pravidelností náhody a nepravidelností řádu skrytého v chaosu veškerenstva.

Hovoří-li se o náhodě a její roli v procesu tvorby, jméno Zdeňka Sýkory nás v kontextu českého výtvarného umění napadne pravděpodobně jako první. Právě jeho vztah k náhodě se ovšem utvářel poměrně složitě. Ještě v šedesátých letech k ní měl vztah nejednoznačný, poznamenaný hledáním nějakého vyrovnávajícího způsobu, jak vyřešit pro něj stále vyhocenou protikladnost mezi racionálně objektivním a intuitivně subjektivním

³⁹⁹ Termín *cybernetic serendipity* (dosl. štěstí počítačové náhody) je označení pro náhodu, jež se od konce šedesátých let rozšířilo v návaznosti na stejnojmennou výstavu, již pro Institut současného umění (ITA) v Londýně kurátorsky připravila Jasia Reichardt. Hvězdou výstavy se stal Edward Ihnatowicz, umělec polského původu zabývající se chováním komplexních přírodních i uměle vytvářených systémů a jejich reakcemi na podněty okolí. Výsledkem tohoto jeho zkoumání byl i vystavený interaktivní objekt SAM (Sound Activated Mobile) – velké pohyblivé „ucho“ reagující na hlasové podněty. Výstava byla považována za akt oficiálního „zrození“ počítačového umění, které od počátku budilo zájem i pochybnosti v jednom, jako je tomu i v případě kritiků a historiků umění Pierra Cabanna a Pierra Restanyho. In: Pierre CABANNE / Pierre RESTANY: kap. „Art cybernétique“, in: *L'Avant-garde au XXe siècle*, A. Balland, Paris 1969, 82-88. Součástí textu je také poznámka vysvětlující málo známý pojem „serendipity“, s odkazem na Horace Walpola a legendu o třech princích ze Serendipu.

⁴⁰⁰ HLAVÁČEK (pozn.392) 55.

⁴⁰¹ Vít ČAPEK: „Rozhovor se Zdeňkem Sýkorou“, in: Karel SRP (ed.): *Zdeněk Sýkora. Retrospektiva 1945-95* (kat. výst.), Praha 1995, 54.

přístupem k tvorbě, což zároveň vnímal i jako rozpor mezi řádem a náhodou.

Možná odtud nejdřív i jeho snaha přesnou kalkulací náhodu ze své tvorby co nejvíce eliminovat. Paradoxně k ní však byl o to více připoutáván, aby již v sedmdesátých letech dospěl ve „svobodné říši liniových obrazů“ k její vizualizaci prostřednictvím volného pohybu čar jako výsledku opětovného nalezení souhry racionality, tj. „inteligentních“ funkcí počítačového programu a intuice, imaginace a emoce jako základních prvků každé kreativity, nemá-li se z člověka-umělce stát jen člověk-stroj, jak už se v šedesátých letech nad otázkou nahraditelnosti umělce počítačem pozastavil v jedné ze svých studií například Étienne Souriau.⁴⁰²

„Zvratnost a soupatřičnost náhody a řádu“⁴⁰³ se pro Sýkoru staly důležitým poznáním, jež mělo vést k dalšímu objevování objektivních zákonitostí bez narušení pocitu vnitřní svobody. Tento svůj vývoj Sýkora v jednom z pozdějších rozhovorů potvrzuje slovy: „Od roku 1960 začíná moje úsilí o stále větší objektivitu. Tehdy vyhovovalo přísné programování, kde náhodnost byla téměř eliminována. Nyní vidím v náhodnosti vyšší stupeň objektivity. Mám pocit, jako by náhodnost byla jedinou kvalitou možnosti přímého kontaktu s univerzem [...] . Pojem náhodnost [...] neposkytuje žádné jistoty, ale i v té nejproblematictější podobě je bohatým zdrojem svobody.“⁴⁰⁴

V Sýkorově tvorbě šedesátých i dalších let se spíš matematicky chápaná náhoda stávala součástí různých mimoestetických postupů, programů, výpočtů a instrukcí, byla logicky zpracovávána a matematickým vzorcem jako základem počítačového programu také redefinována. Nebyla vyloučena, ale zahrnuta jako neurčitost do pole možných případů – pravděpodobnostních dat. Takto byl i na Sýkorových strukturách řád formován donekonečna se opakujícími elementárními prvky, jejichž vztahové uspořádání a proměny byly výsledkem počítačového generování, jež v rámci autorem striktně stanovených pravidel nabízelo mnohačetnou možnou podobu budoucí organizace obrazové plochy. Zde byla intuice jako prostor k volbě omezena na minimum. Sám Sýkora dodává: „Člověk má tendenci porušovat pravidla, která si stanovil. Při instinktivním sestavování struktury bych například nenechal žádný prvek opakovat desetkrát vedle sebe, bránily by tomu moje malířské konvence. Stroj

⁴⁰² Étienne SOURIAU: „L'artiste est-il irremplaçable?“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. XXIII, n°1, 1964, 51-56.

⁴⁰³ Josef HLAVÁČEK: „Sýkorovo malování jako natura naturans“, in: SRP (pozn. 392) 15.

⁴⁰⁴ ČAPEK: (pozn. 401) 76.

žádné takové konvence nemá, dodržuje důsledně stanovený program nebo pravidla.“⁴⁰⁵ [47]

Nápadnou kvalitou, kterou do Sýkorových struktur vnášela náhoda propojená se systémem jednou nastaveného kombinatorického procesu byl pohyb a s ním spojená otevřenost a nekonečnost – hlavní povahové rysy každé organické struktury, s jejímž principem byl odstraněn problém formy i kompozice. „Obraz přestal být od této chvíle do sebe uzavřeným formálně významným jedinečným celkem a stal se jednou z mnoha realizovatelných možností, vyčíslených numerickou operací na základě programu, zadaného stroji.“ (Padrta)⁴⁰⁶

Nakonec: opticky pohyblivá plocha, zbavená autorského rukopisu a prezentovaná jako libovolný výřez kontinua, kde náhoda hraje pozoruhodnou hru, s níž se v našem uvažování přesouváme do další kategorie jakoby „náhody na druhou“ a která dle Sýkorových slov snad možná ani neexistuje: „Není [...] náhody 'o sobě', jsou jen velice složité vztahy. Je asi nějaký 'vyšší řád', který nemůžeme pochopit, ale o to silněji jej můžeme cítit, myslím, že vztah chápání – cítění je rozhodující pro pocit svobody.“⁴⁰⁷

Kolářovy experimenty

Objevitelská vášeň pro hledání stále nových cest umělecké komunikace a prozkoumávání dalších nových prostor, jež se tímto otvíraly, provázela po celý tvůrčí život věčného „experimentátora a empirika“ Jiřího Koláře (1914–2002), který neváhal – jak vystihl Jiří Padrta – operovat jako každý velký vědecký pracovník „přímo v terénu, to znamená v nalezištích poezie.“⁴⁰⁸

V souvislosti s náhodou a jejím přijetím jako přirozeného zdroje každého tvůrčího hledačství si jméno Jiřího Koláře zaslouží velkou pozornost. Do sledovaného období šedesátých let vstupoval Kolář jako již zkušená osobnost, okolím ctěný literát a intelektuál, který opustil svět tradiční poezie, aby se zhruba od konce padesátých let začal se stále větší intenzitou zabývat nově položenou otázkou: jak přimět umění k ještě silnější výpovědní hodnotě, jinak také: jak zformovat materiál, aby různorodost a proměnlivost, jež před nás svět a jeho každodennost bez ustání předkládají, v něm zůstaly zachovány.

⁴⁰⁵ Idem.

⁴⁰⁶ Jiří PADRTA: „Struktury Zdeňka Sýkory“, in: *Výtvarná práce* 6, 1970, 4.

⁴⁰⁷ Idem.

⁴⁰⁸ Jiří PADRTA: „Básník nového vědomí“, in: Milada MOTLOVÁ (ed.): *Jiří Kolář*, Praha 1993, 79.

Nejvlastnějším a nejpropracovanějším způsobem tohoto tázání se Kolářovi stala koláž - technika, které se po předchozím krátkodobém experimentování s různými druhy vizuální poezie v šedesátých letech a vlastně po celý svůj život věnoval nejvíce a jež mu vyhovovala svou přístupností nekonečným proměnám a variacím, čímž vyhovovala jeho naturelu výzkumníka i básníka, který se sice vzdal slova, nikoli však principu poezie jako jedinečné možnosti zachytit kontext okolního světa, s množstvím jeho prolínajících se sémantických polí, většinou nezmapovaných, protože konvenčnímu způsobu vnímání nepřístupných. Otevření nových přístupových cest, zbavených „řetězů řeči a písma“⁴⁰⁹ a dostupných, tj. zjevných pro každého se tímto stalo hlavní náplní celého dalšího Kolářova tvůrčího hledání. Písmo a slovo zmizely, myšlenka nikoliv.

„Šlo mi od počátku o nalezení třetí plochy mezi výtvarnictvím a literaturou“, píše básník a výtvarník v jedné osobě ve svých *Odpovědích* z roku 1984. Dále pokračuje „[...] už jsem nemohl nadále hledat poezii v psaném slově, ale mimo psané slovo. To znamenalo hledat jiný, živý jazyk.“⁴¹⁰ První zřetelné výsledky tohoto hledání jiného, než verbálního jazyka představil Jiří Kolář v roce 1962 v Klubu výtvarných umělců Mánes v Praze. Byla to první autorova poválečná samostatná výstava⁴¹¹, nesla název *Depatesie* a nevzbudila valný ohlas. Bezprostředně ji nedokázal ocenit ani Jindřich Chaloupecký, Kolářův generační vrstevník a souputník ještě z dob jejich společného působení ve Skupině 42. Jak sám přiznal ve své pozdější studii *Příběh Jiřího Koláře* z roku 1972: „To už tedy nebyla literatura, ale nebylo to ani to, co rozumíme výtvarnictvím. Podívoval jsem se Kolářově vynalézavosti a dovednosti, ale smysl jeho usilování mi unikal.“⁴¹²

O důležitosti tehdejšího Kolářova výstavního počínu začala hovořit v podstatě až současná historie umění. Ta v něm spatřuje mezník, a to nejen v rámci Kolářova osobního uměleckého vývoje, v němž výstava symbolicky potvrzuje definitivní vyvázání autorovy poezie z vazby slov a její do budoucna již zcela jinak organizovanou, vizuální podobu. Výstavě byl přiznán význam manifestačního projevu a vliv, který mohla svým syntetickým rázem mít, když ne hned tak brzy nato, na celou řadu mladých, v šedesátých letech teprve začínajících autorů.⁴¹³

Na výstavě *Depatesie* předvedl Jiří Kolář příklady vesměs všeho svého dosavadního

⁴⁰⁹ Vladimír BURDA: „S Jiřím Kolářem o evidentní poezii“, in: *Výtvarné umění* XVIII, 1968, 436.

⁴¹⁰ Jiří KOLÁŘ: *Odpovědi*, Stockholm 1984, 8, 36.

⁴¹¹ Svou vůbec první výstavu měl Jiří Kolář již v roce 1937 na chodbě divadla D 38, kde představil své ještě surrealistickou poetikou ovlivněné koláže.

⁴¹² Jindřich CHALUPECKÝ: „Příběh Jiřího Koláře“, in: *Na hranicích umění*, Praha 1990, 63.

⁴¹³ Karel SRP: „Návody Jiřího Koláře“, in: Vít HAVRÁNEK (ed.): *Slovo, pohyb, prostor*, Praha 1999, 206.

experimentálního a hledajícího umění. Byly zde ukázky různých druhů vizuální poezie, například svébytné kresby z volných písmen tvořené spontánními údery do psacího stroje [32], anebo chaotické rukopisné analfabetogramy a cvokogramy [48] - neidentifikovatelné, expresivní záznamy, na jejichž začátku podle autora „stála otázka, jak by napsal báseň člověk neznalý písma“.⁴¹⁴ Vystaveny byly také tzv. uzlové básně, inspirované neverbálním komunikačním systémem vzdálené kultury jihoamerických indiánů [49], předmětové básně, kde slova byla nahrazena drobnými předměty (nálezy) řazenými na způsob veršů do řádků [50], a konečně i rané příklady roláží nebo chiasmáží, metod spjatých s principem koláže, kterou umělec záhy rozvinul do více než stovky různých podob, z nichž každou vybavil vlastním názvem a definicí, aby je později všechny shrnul do svého propracovaného *Slovníku metod* (1979).

U všech výše jmenovaných příkladů bychom jistě mohli hovořit o zapojení náhody do hry, a to doslova, neboť hra – spolu s nápadem – tvořily základ Kolářovy estetiky, v jejímž rámci se mohla náhoda chovat jako samozřejmá, dobře ustálená záležitost, jako součást pravidel, která stanovena být mohou, ale také nemusí. Náhoda, na kterou už netřeba upozorňovat. Přirozená součást autorova estetického programu jako i Kolářova způsobu myšlení a života vůbec. Takto byla náhoda přítomna při shromažďování materiálu, na který se naráželo „kdekoliv a kdykoliv“⁴¹⁵, svůj podíl měla i na jeho případném dalším zpracování, které mohlo být rychlé, snadné, gesticky akční, viz muchláz, [51] anebo naopak pomalé, pracné, vyžadující trpělivost a zodpovědnost laboratorního pracovníka nebo vědce. [52] Výsledkem však nakonec mělo být vždy Mallarméovo: „snad nic, snad něco skoro jako umění“, které ve svém textu (manifestu) z roku 1965 nechává Kolář vzejít z toho, „co přinese nepředvídatelnost“.⁴¹⁶

Nebýt zaskočen skutečností znamenalo v Kolářově případě poskytnout nalezenému materiálu příležitost k rozvinutí všech jeho možností, tedy i změn. Jako vyznavač trvalé metamorfózy coby principu života, sledoval a podporoval proměnlivost věcí, nic předem nezavrhoval, vše podroboval praktickému výzkumu. Ve stavu soustředěného neklidu – s „trpělivou zuřivostí“ (Chalupecký)⁴¹⁷, se oddával práci, kterou sám nazýval anatomickou a během níž nedestruoval ani nerozbíjel, ale nahlížel dovnitř. Hledal vztahy a souvislosti, a to ve všem, nač bylo možné narazit ve všudypřítomné mase vážných i banálních svědectví, jež

⁴¹⁴ KOLÁŘ (pozn. 409) 49.

⁴¹⁵ Idem 34.

⁴¹⁶ Jiří KOLÁŘ: „Snad nic, snad něco“, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ (pozn. 397) 183.

⁴¹⁷ CHALUPECKÝ (pozn.412) 69.

za sebou zanechává moderní civilizace: staré noviny a časopisy, knihy, slovníky, výstřižky, věci spotřební, staré i nové, zachované v celku nebo jen jako fragmenty staly se bohatou a nevyčerpatelnou zásobárnou Kolářova průzkumu „hloubky světa“, staly se základními stavebními jednotkami jeho „jiného“ jazyka, součástí jeho „evidentní poezie“, v níž se podle něj neodděluje „soukromé a veřejné, politické a poetické, krásné a ošklivé, všední a absurdní, nahé a symbolické.“⁴¹⁸

Originalita výtvarného díla Jiřího Koláře měla vždy svůj základ v tom, že zůstala propojena s poezií,⁴¹⁹ která svou „evidentnost“, tj. zřejmost nakonec nenašla ve slově, ale v neverbálním, chceme-li výtvarném zachycení skutečnosti, které umělec bral jako příležitost k rozšíření svého pole vnímání, a to cestou ještě větší soustředěnosti, zhuštěnosti a intenzity. Přesto zůstal Kolář hlavně básníkem, jímž chtěl být i nadále, pouze se rozhodl, jak popsal ve svých *Odpovědích*, celé své básnictví přebudovat a znovu vystavět.⁴²⁰ Dopustit se převratu a pocítit ztotožnění. Ztotožnění jako princip,⁴²¹ jako základ našeho vztahu ke světu. Neboli: nepřestávat prozkoumávat vztahy a navazovat nové, jež předhodí život a náhoda, sledovat procesy a všechny změny světa, včetně sebe sama: „Když vykročím ráno z domu, nikdy nevím, jak změněn se do něho vrátím“, cituje básníka Miroslav Lamač⁴²². Tedy: z nepředvídatelnosti každého dne si vytvořit nejzajímavější inspirační zdroj. I proto se slova jako taková přestala hodit, nicméně nezmizela úplně, jen získala jinou podobu a dostala se do jiné dimenze.

Vedle roláže - založené na práci s obrazovými reprodukcemi rozstříhanými na pravidelné proužky, jejichž následná sestava původní vzhled obrazu protahovala, násobila a jinak deformovala [53] - byla jednou z nejčastějších a nejvariabilnějších kolážových metod Jiřího Koláře chiasmáž, o níž řekl: „Chiasmáž mě naučila hledět na sebe a na svět z tisíce a jednoho úhlu, přinutila počítat s tisícem a jednou zkušeností, s tisícem a jedním osudem [...]“⁴²³ Zachycení reality v její mnohosti, pohybu a nekonečnosti se v chiasmážovém provedení dočkala u Jiřího Koláře nesčetných variant. Tou mohla být například plocha spontánně pokrytá hustým barevným „deštěm“ papírových konfet, kde za úplnou ztraceností formy lze spatřovat nedefinitivnost skutečnosti ztotožněné s informelním chaosem. [54] Jindy jsou to pro Koláře již tolik typická homogenní pole tvořená nalepováním ohromného

⁴¹⁸ KOLÁŘ (pozn. 409) 183.

⁴¹⁹ Kolářovy metody považoval za metody poezie již Miroslav Lamač.

⁴²⁰ KOLÁŘ (pozn. 409) 14.

⁴²¹ Idem 40.

⁴²² Miroslav LAMAČ: „Kolářovy nové metamorfózy“, in: MOTLOVÁ (pozn. 408) 126.

⁴²³ KOLÁŘ (pozn. 409) 182.

množství drobných textových útržků nebo ústrižků, často komponovaných do více či méně zřetelných obrazců [52]. Anebo přímo trojrozměrné objekty (oblíbeným tvarem bylo například jablko), celé pokryté nesrozumitelnými fragmenty textů, nabízejícími ve své nahodilé propojenosti a vazebnosti nový kontext jinak uspořádaného, do prostoru rozvinutého textu.

Základem chiasmáže je myšlenka struktury. Respektive přestrukturování a vznikání nového řádu. Taková se zdá být vize Jiřího Koláře, jehož Josef Hlaváček viděl v souvislosti s chiasmáží jako „racionálního organizátora iracionálních explozí.“⁴²⁴ Důležitý je řád, který se možná jeví jako chaos, ale možná jde též o jiný pořádek, jiné vztahy a jiné souvislosti. Nové vnímání reality, v níž (podle Finka) „vysvitnutí světla světa na věcech uvnitř světa přichází nevoláno – je jako přepadení.“⁴²⁵ K tomu však dochází obvykle jen tehdy, vzdáme-li se zatvrzelého držení se schémat racionálního rozvrhu a přistoupíme na odlišný, herní (aleatorní) výklad světa. Hrát a vidět vše jako poprvé, pravidla přijmout ale nenechat se jimi svázat. Využít umělého jednání hry, které nakonec může působit pravdivěji než skutečnost sama. Jak podtrhl Jindřich Chaloupecký nad Kolářovou chiasmáží: „Není to plastické vyjádření, je to hra, někdy komorní lyrická skladba, někdy monumentální dílo. Je to vlastně napořád znesmyslňování smysluplného, jakási antisémantika: texty či reprodukce, jichž užívá, zbavuje Kolář systematicky všeho smyslu. Přesto to není pouhý kult absurdnosti. Za zmizelým smyslem a možná nad ním.“⁴²⁶

Ačkoli Kolářova „evidentní poezie“ nakonec zakotvila v rovině výtvarna, vpodstatě neustále pracoval s materiálem, který už sám o sobě nesl nějaký význam. S ním pak pracoval především sémanticky „nadvýtvarně“, aby se v neustálém vynalézání nových forem pokoušel o dosažení jednoty básnického i výtvarného. Jednoty z mnohosti, v níž viděl základ nové sensibility, přijímající takto i náhodu jako součást komplexnějšího vnímání světa skutečnosti, tedy také umělecké tvorby, která se v Kolářově případě jeví jako příklad toho, že když víme, co chceme a jsme náhodě otevřeni, tak aniž bychom o ni nějak usilovali, sama se nakonec vždy dostaví. Nebo také, jak podotkl Jiří Kolář, když hovořil o povaze svého tvůrčího procesu: „Člověk si myslí, že něco udělá, ale teprve, když je hotov, musí přemýšlet, co to vlastně udělal.“⁴²⁷

⁴²⁴ Josef HLAVÁČEK: „Poavantgardní umělec Jiří Kolář“, in: *Umění je to, co dělá život zajímavější než umění*, Praha 1999, 25.

⁴²⁵ Eugen FINK: *Hra jako symbol světa*, Praha 1993, 138.

⁴²⁶ Jindřich CHALUPECKÝ: *Nové umění v Čechách*, Jinočany 1994, 101.

⁴²⁷ KOLÁŘ (pozn. 409) 20.

Milan Grygar a jeho smysl pro možnost

Začněme aforismem: „Náhoda je bytí možného. Průsečík daného a možného. Chtění v nechtění, záměrné v nezáměrnosti, určité v neurčitosti.“⁴²⁸ Autor: Milan Grygar (1926) - malíř, grafik a tvůrce zvukových realizací, otevřený vyznavač náhody, který od poloviny šedesátých let začal cíleně a systematicky prozkoumávat jev provázanosti zvuku a kresby. Objev, na který narazil náhodou, při svých experimentech s kresbou, u níž obvyklé prostředky (štětec, pero, tužka), nahradil netradičním kreslícím nástrojem - „dřívkem“. Takto autor nazýval úlomek dýhy, jenž namácel do barvy nebo tuše a jímž v rychlém tempu zaznamenával rytmizované reakce své ruky. Zpočátku převážně ve vodorovných, barvou nestejně nasycených rádcích, jindy krouživými nebo punktuálně vedenými pohyby ruky jako nositelky fyziologických schémat a psychických impulzů. Zpočátku jen druhotný akustický efekt, který provázel dotyky dřívka, jeho táhnutí či dynamičtější rytmizované bodové úderů na plochu papíru, brzy však a na dlouhou dobu ústřední zájem Milana Grygara – pozoruhodného experimentátora, jehož dílo šedesátých let charakterizují přesahy, k nimž přispěly také náhoda a hlavně přirozený pud hledačství. [55, 56]

Mimo obrazovou plochu vykročil Milan Grygar v okamžiku, když učinil objev možnosti nahrát na magnetofonový pásek prostřednictvím mikrofону položeného na papír zvuk provázející kreslení anebo malbu. Tehdy Grygar objevil zvukovou podobu kresby: možnost organického spojení zvuku a kresby v pohybu a jednotě času. Zaujala jej procesualnost výtvarného díla, které může být stejně jako hudební dílo měřeno od začátku do konce a vybaveno přesným časovým údajem. Zvuk se stává stále důležitější a postupně je obohacován i o projevy neobvyklých kreslících a otiskovaných předmětů – nástrojů, jako byly například plechové krabičky, sklenky, skleněné trubice, zvonečky, kovový hřeben na borůvky nebo třeba jen prsty namočené do barvy. [57] Začaly vznikat svébytné vizuálně-akustické celky, které Milan Grygar poprvé pod názvem *Nová kresba* vystavil v roce 1966 v Galerii bratří Čapků v Praze, kde některé exponáty doprovodil také příslušnou magnetofonovou nahrávkou.

K zesílení aleatorické povahy Grygarovy tvorby došlo, když autor do procesu vznikání svých *akustických kreseb* zapojil mechanické předměty, které namácel do barvy a nechával volně se pohybovat na ploše listu, na níž zaznamenávaly svou stopu. Používal k tomu

⁴²⁸ Jiří ZEMÁNEK / Milan GRYGAR (ed.): Milan Grygar. *Obraz a zvuk* (kat. výst.), Praha 1999, 168.

například roztočené šroubky a ozubená kolečka anebo mechanické hračky jako třeba kovové zobající ptáčky, skákací žabičky, hrací vlčky nebo vláčky. Do takto jednou započatého procesu mechanické kresby autor zasahoval vlastníma rukama už jen minimálně. Neosobní kresba jej zajímá jako akce, kterou organizuje, stává se jejím režisérem, který určuje nástupy kreslicích a specifické zvuky vydávajících nástrojů. Ty se po počáteční aktivaci autorovou rukou (natažení klíčku mechanické hračky, rozkmitání a jiné nutné úkony) pohybují samostatně, v rytmu předurčeném jejich funkcí, aby svým způsobem dále již nezávisle na autorově vůli, prostřednictvím náhody svého pohybu, organizovaly vizuální podobu plochy. To stále v rámci autorem předem daných pravidel, včetně stanovení časového limitu nahrávky všech zvuků, i těch náhodných z ulice a okolí, provázejících průběh kresby: „Kolečka krouží sama, jedno po druhém je poslušno popudů mé ruky, podobně je tomu u pohybujícího se vlčku, [jehož] otáčení ustane ve chvíli, kdy se [dostane] do nerovnováhy. Všechno probíhá rychle, kolečka se točí, jejich osy zanechávají kruhovitě stopy a ty se rozšiřují. Když zvuk kulminuje, pohyb ustává, pak nastává ticho a kresba je dokončena.“⁴²⁹ [58a,b]

Akustické a mechanicko akustické kresby, autorem označované za „živé“, protože vývojem svého procesu nepředvídatelné, se ve své době představily jako nový typ synteticky pojatého díla, pomyslný důkaz toho, že ve světě, jak tvrdí autor sám, „panují souvztažnosti, zvuk je spojen s vizuálností a ani vizuálnost neexistuje bez akustického. Všechno, co člověk dělá, je spojeno: vizuální a zvukové jevy se doplňují.“⁴³⁰ Otevírají pole náhodě, která ovšem „není neomezená, má své zákonitosti, svá ohraničení. [...] je organizovaná nutnost v dané podobě grafického a zvukového zápisu, v trvání a průběhu nechtěnosti. Je metodou, jak provést kresbu.“⁴³¹

Paralelně s akustickými a živými kresbami – prováděnými často jako akce před publikem – vznikaly od roku 1967 i takzvané *partitury*, které byly zamýšleny jako návody ke zvukové realizaci. Grygarovy partitury vypadají jako nestandardní, jen náznakové záznamy pomyslných skladeb – variací, u nichž jsou pokyny k případné realizaci, tj. konkretizaci zachyceny na ploše s podobou zvláštního geometrického plánu s čísly a popisy. Na něm je zachyceno umístění mikrofону stejně jako výchozí postavení jednotlivých zdrojů zvuku (mechanických předmětů), úsečky pak určují směr jejich přemístování. [59]

Partitury, které se mohly týkat zvuku ale i pohybu – jejich provedení mohlo být

⁴²⁹ Jean-Yves BOSSEUR: „Milan Grygar a zvuk“, in: ZEMÁNEK / GRYGAR (pozn. 428) 15.

⁴³⁰ Z rozhovoru Milana Grygara s Lenkou Růžičkovou a Jean-Yves Bosseurem v květnu 1997, in: BOSSEUR: (pozn. 428) 18.

⁴³¹ Idem 168.

koncertní nebo třeba tanečně divadelní – jsou obvykle považovány v rámci Grygarovy tvorby za nejvíce konceptuální díla. Vznikají řady půdorysných partitur, partitur-vzorců, architektonických partitur, nebo barevných partitur a svou aleatorickou povahou se přibližují k představě partitury konkrétní hudby,⁴³² zejména k náhodným projekcím Johna Cage, jehož hudební i výtvarné projevy byly Grygarovi v mnohém blízké. V jednom z pozdějších rozhovorů se o tvůrčím přístupu amerického skladatele vyjádřil: „Cage se vysloveně vzpírá všemu uzavřenému, předem uspořádanému, logicky záměrnému. Proti aranžování, uspořádávání, podřizování pravidlům, proti „umělosti“ tradičního umění klade náhodu jako zdroj opravdovosti.“⁴³³

Otevřeností a smyslem pro možnost se vyznačovaly také Grygarovy partitury, z nichž mnohé zůstaly hudebně nerealizované, protože i nerealizovatelné, a fáze projektu, tj. konceptu tak pro ně i zůstala jejich konečnou podobou. Některé však interpretovány byly, přičemž nahodilostní charakter jejich provedení se odvíjel od míry neurčitosti, a tudíž i otevřenosti pravidel netypicky zaznamenaných a dávajících – na rozdíl od třeba lineárního notového záznamu – interpretovi takřka neomezenou svobodu k provedení. Možností, jak partituru zahrát je spousta. Řád je navržen – s náhodou jako pevnou součástí jeho kompozice, jako zárukou, aby i opakované „přečtení“ struktury řádu bylo vždy jiné a otevřené novosti.

Hovoříme-li o náhodě a jejím zásadním vlivu na komplexnost výsledků Grygarových výzkumů, pozastavme se na závěr nad performativním rysem umělcovy tvorby, který výrazně zesílil na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kdy vznikají Grygarovy *hmatové kresby*, které označil za „divadlo kreslení v ploše papíru, koordinované hmatem a sluchem“⁴³⁴. V hmatových kresbách se Grygarovi podařilo propojit neopakovatelnost pohybové události se zvukovým elementem, kdy konečným výsledkem byla prostorová kresba, při jejímž vzniku ovšem nebyl zapojený zrak. Vizuální vjem zde byl eliminován a náhoda tak byla využita v rámci „slepé orientace“ výtvarníka-aktéra, skrytého za pruhem zavěšeného papíru, do kterého umělec, performer a mág v jednom, rukama a nohama prorážel otvory, aby mohl skrze ně na plochu nastavenou směrem k divákovi nanášet stopy barvy, které zanechávaly jeho „bubnující“ prsty. **[60a,b]** Dokladem celé neobvyklé, opticko-akustické kreace, zaznamenávané na magnetofon a ve svém průběhu determinované nakonec pouze hmatem, se

⁴³² Jan SEKERA: „O partiturách, zvuku a tichu“, in: Jiří VALOCH / Jan SEKERA: *Milan Grygar* (kat. výst.), Praha 1991, nepag.

⁴³³ Milan GRYGAR / Mojmír GRYGAR: „Otevřená forma. Rozhovor Milana a Mojmíra Grygara o Johnu Cageovi a vztazích mezi výtvarným uměním a hudbou“, in: *Ateliér 7*, 1994, 9.

⁴³⁴ Milan GRYGAR: „Texty Milana Grygara“, in: *Ateliér 4*, 1991, 8.

stala *prostorová kresba* - která se v přímé propojenosti s umělcovým tělem pokouší o artikulaci prázdnoty, vymezené jako přítomnost a absence zároveň, jako bezčasová „prvotní mysl“, jež pojímá život v jeho totalitě a je schopna vnímat více věcí najednou.

Výsledky Grygarových výzkumů, spojujících výtvarné a zvukové aspekty s tělovou akcí jsou především důkazem Grygarova komplexního přístupu k tvorbě jako k příležitosti nalézat stále nové a nové možnosti porozumění světu a jeho skrytých souvislostí. Odjakživa spíše solitér, nezapojený do žádných skupinových programů a směřující k vytváření vlastní, osobité podoby geometrického umění, kterou se mnohem více než k nekonstruktivistickým tendencím šedesátých let přibližoval k volněji pojímané nové citlivosti. Stojí za to zde připomenout, že právě Grygarova nová „jiná“ citlivost umožnila to, co se má obvykle za nemožné: přeložit jinak specifické vlastnosti našich smyslů, tj. zvrátit třeba fakt, že zvuk nemůžeme vidět a obraz nemůžeme slyšet. Experimenty Milana Grygara se staly možností, jak se o vzájemnost a prostoupenost obou zmíněných smyslů úspěšně pokoušet, a to za systematického využívání náhody jako nezbytné kompoziční a estetické síly.

Demartini a jeho náhodné konstelace

Sochař Hugo Demartini (1931–2010) byl náhodou fascinován natolik, že s ní jako jeden z prvních výtvarných umělců šedesátých let vstoupil i do otevřeného prostoru krajiny, aby své dosud víceméně statické dílo – formované v polohách volné geometrické abstrakce – aktivně zapojil do spontánního procesu „urbanizování“ přírodního terénu.

Od roku 1964 se dominantním prvkem skladebného jazyka Demartiniho děl stává koule (nebo polokoule), již spolu s její kinetickou schopností umělec využívá pro svá opakovaná nalézání nejrůznějších možností proměn struktury – jejího řádu. To činí prostřednictvím jediného elementu, různě pozměňovaného – například seříznutím, barvou, nebo mírným pootočením – a variovaného do nesčetných podob. Takto sériově zmnožený prvek prefabrikované, barvené nebo technicistně chromované koule se pak u Demartiniho uplatňuje na řadách reliéfů a stává se součástí mnoha objektů. Tak vznikaly struktury, kde hrála důležitou roli náhoda, zprvu ještě se svými matematickými kořeny a více jako součást kombinatorického principu.

Zcela jinak vstupuje náhoda do Demartiniho tvorby v roce 1968, když umělec své

technicky dokonalé, v interiéru zabydlené interaktivní reliéfy a objekty s chromovaným zrcadlovým povrchem začíná podrobovat novému výzkumu, vynáší je ven a na způsob vizionářských projektantů jimi „vyměřuje“ prostor v jeho přirozené dynamičnosti a proměnlivosti. Ke své první *Akci (Demonstraci)* v přírodě Demartini poznamenává: „V r. 1968 jsem cítil nutnost opustit městský atelier a vstoupit do krajiny. Když jsem rozmístil velké chromované koule na rozmoklou cestu a rozorané pole, tak se na povrchu koule objevila oblaka, krajina, stromy, horizont – to vše bylo počtem koulí násobeno. Bylo to úžasné. Byla to nová zkušenost.“⁴³⁵ [61]

Je příznačné, že tento Demartiniho „obrat“ povstává ze zkušenosti okamžiku, náhlosti inspirace, která se nečekaně dostavila na italském pobřeží Marina di Pisa v roce 1967, kde umělce zaujaly náhodné pohyby barevných kulovitých útvarů řas v mořské vodě. Začaly se dostavovat nápady, nerealizované zůstávají například projekty se vznášejícími se tělesy ve vodě nebo vypouštění barevných balónků. Zásadní jsou ovšem nové možnosti kompozičního uspořádání, které se před umělcem – z jeho „zážitku“ – otevřely. Takto Demartini opouští model spravovaný dosud spíš řádově, v systému pevné struktury a napříště se zaměřuje, jak píše Padrta na „tvorbu nových experimentálních prostorových konceptů“, ⁴³⁶ když začne zrcadlové koule vynášet do volné krajiny, „jen tak“ pokládat a „nestačit se divit kráse“.

Stejný údiv následoval, když Demartini toto své experimentování pozměnil, z atelieru vzal všemožné drobné geometrické útvary a vyhodil je volně do prostoru. Jak sám řekl: „Zvykli jsme si na statické umění, umění trvalých materiálů a já zde nabízím strukturu ze špejlí a papíru. Nejde o podívanou, ani o symbolizování pohybu. Jde o rozbití statického útvaru, uvolnění předmětu v prostoru. O strukturu v prostoru a čase. Demonstrace. Má svůj vznik a zánik, její existence v prostoru je několik setin vteřiny.“ ⁴³⁷ [62, 63] Pro Demartiniho důležitá zkušenost, plně zhodnocená v blízkých sedmdesátých letech, kdy se vrátil zpět k atelierové práci. Konkrétně hned v cyklu „projektů“ *Mimo vymezené místo* (1974) – v reliéfech, které vznikly fixováním náhodné konstelace geometrických elementů jako nepředpokládaného výsledku jejich pádu, sledovaného v předchozích *Demonstracích v prostoru*. [64]

Demartiniho „demonstrace“, coby předvedení vzniku a zániku, je Josefem Kroutvorem charakterizována jako „událost záměrně připravená“, jejíž „výsledek – plastický

⁴³⁵ Josef HLAVÁČEK: *Hugo Demartini* (kat. výst.), 1991, 48.

⁴³⁶ Jiří PADRTA: „Hugo Demartini“, in: *Výtvarné umění XIX*, 1969, 375.

⁴³⁷ Hugo DEMARTINI: „Poznámky“, in: *Výtvarné umění XIX*, 1969, 381.

výraz – leží mimo dosah intence“. ⁴³⁸ Zde konkrétní stopou takto předpřipravené a následně i demonstované náhody je přítom pád, přesněji hodem a následným pádem nahodile vzniklá konstelace, která nemusí být jen známkou neosobnosti, je-li součástí procesu, jak proniknout systémem konvenčních pravidel k perspektivě jiného poznání, utvářeného více stavem „očekávání“ než „jistoty“. Což je i stav, v němž je náhoda – stejně jako v Demartiniho vidění světa – zakořeněna již natolik, že tendence ji hledat nás v podstatě nakonec opouští. [65, 66]

Akce – demonstrace, jež Demartini podnikal na samém konci šedesátých let v krajině a prostoru, jsou z hlediska časového rozpětí sice epizodické, přesto s poukazem na další autorův vývoj naprosto zlomové, představující skutečně radikální krok v prověřování ideje otevřeného, tudíž přirozeného prostoru, jehož zkoumaný „tvar“ už není statickou strukturou, ale proměňující se možností, v každém nastalém okamžiku stále nově a jinak objevenou.

Byly to právě akce – demonstrace, jejichž prostřednictvím se v Demartiniho tvorbě princip náhody prosazuje jako zcela samozřejmé, organicky vrostlé kompoziční pravidlo, na jehož základě se pak dále v sedmdesátých a osmdesátých letech rozvíjí Demartiniho „architektonická“ představa světa, již vtělil do cyklů *Projektů*, *Modelů* a *Míst*, vybavených symbolickými významy počátku, rozestavenosti nebo rozkladu. Variabilní, ovšem v dynamice projevu omezený řád předchozího, racionálně a „konstruktivisticky“ orientovaného období je tímto přehodnocen.

Jak shrnuje Petr Wittlich: Demartiniho akce v krajině – které se staly výjimečnou příležitostí pro hledání a zkoumání nových prostorových vztahů nejen uvnitř objektu (plastiky), ale také ve vztahu k okolí – byly hlavně předzvěstí možné „nové integrace“. Zde integrace nového sochařství a nové architektury, jež spojovala společná myšlenka prostorové expanze, „idea nového prostorového celku“, ⁴³⁹ ve kterém je při správně nastavených vztazích místo pro náhodu i řád.

⁴³⁸ Josef KROUTVOR: „Demartiniho prostorová demonstrace“, in: *Sešity pro literaturu a diskusi* 4, 1969, 20.

⁴³⁹ Petr WITTLICH: „Z druhé strany sochařství“, in: *Horizonty umění*, Praha 2010, 562.

Závěr

Věnovat se náhodě a neztratit se v ní předpokládalo z naší strany udělat si v tématu určitý pořádek, i kdyby měl zůstat „jen“ pořádkem „chaotickým“. S tím a také s vědomím, že náhoda je ze své podstaty fenomén prchavý, unikavý a neurčitý – přestože mnohdy důležitý, dokonce určující -, jsme přistupovali i k nezbytnému studiu jejích možných významů, které ovšem nemohlo dospět k žádné objasňující rekapitulující syntéze. Proto i na případnou otázku, jakou náhodou jsme se zde zabývali a jakou její podobu jsme hledali i v užším kontextu českého výtvarného umění šedesátých let není snadné odpovědět.

Každé umění i jiná lidská činnost svým způsobem nějak zachází s náhodou. V případě umění šedesátých let je to záležitost programová – organická. Náhoda byla jeho přímou a samozřejmou součástí. Nebylo naším úmyslem předkládat zde nějaký reprezentativní korpus autorů, který by nabízel všechny možné vrstvy zkoumaného tématu, ale nabídnout spíš rozličné způsoby uvažování, které by bylo možné v případě dalšího zájmu aplikovat i na autory jiné a podle vlastní volby. Vycházíme především z postřehu, že při vší pestrosti je umění šedesátých let prostoupeno náhodou jako společným tématem, to od náhody, která může být sama objevována náhodou, až po tu záměrnou, dokonce předpřipravenou. Často se dokonce pozdává, že není ani hledána, ale rovnou nalézána.

Těch několik pomyslných a různě pojmenovaných druhů náhody se pokoušíme sledovat na jménech: Mikuláš Medek, Jan Kotík, Vladimír Boudník, Aleš Veselý, Bedřich Dlouhý, Václav Jíra, Radoslav Kratina, Zdeněk Sýkora, Jiří Kolář, Milan Grygar a Hugo Demartini. Právě při tomto způsobu tvorby i vlastního poznávání, kdy si náhodu „ochočujeme“, nebo se ji dokonce pokoušíme řídit, je třeba podtrhnout také roli tvůrčí improvizace nejružnějšího druhu, jež souvisí s intuitivní nenuceností, ale i s operativností, a jejíž často neočekávaná vybočení, okamžitost a různorodá momentální podnětnost jako by dodávala právě umění šedesátých let duch určité vzrušivé nepřipravenosti v připravenosti. Ve výsledku však dojem naprosté hotovosti. I proto byla téměř všemu – navzdory nejružnějšímu dobovému omezování – společná určitá osvobozující povaha a opravdovost bez spekulací. Všudypřítomný byl rovněž smysl pro hru. Přes výrazové bohatství a pestrost dominovala vzájemnost.

POUŽITÁ LITERATURA

- AJVAZ Michal: Světelný prales, Oikoymenh, Praha 2003
- AMELINE Jean-Paul: Les Nouveaux réalistes, Centre Pompidou, Paris 1992
- ANDEL Peak van / BOURCIER Danièle: De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit, Hermann, Paris 2013
- ANDEL Peak van / BOURCIER Danièle (ed.): La sérendipité. Le hasard heureux, Paris 2011
- ARISTOTELÉS: Etika Nikomachova, Rezek, Praha 2013
- ARISTOTELÉS: Fyzika, Rezek, Praha 2010
- ARISTOTELÉS: Metafyzika, Rezek, Praha 2008
- ARNHEIM Rudolf: Entropie a umění. Esej o neuspořádanosti a řádu, Gryf, Praha 1992
- ARNHEIM Rudolf: La pensée visuelle, Flammarion, Paris 1976
- ARP Hans: Jours effeuillés (Poèmes, essais, souvenirs 1920–1965), Gallimard, Paris 1966
- ARP Hans: On my way. Poetry and Essays, 1912–1947, Wittenborn & Co, New York 1948
- AUBENQUE Pierre: Rozumnost podle Aristotela, Oikoymenh, Praha 2002
- AUGUSTINUS: Vyznání, Kalich, Praha 1997
- BACHELARD Gaston: Poetika prostoru, Malvern, Praha 2009
- BACHELARD Gaston: Psychoanalýza ohně, Mladá fronta, Praha 1994
- BALTRUSAITIS Jurgis: Aberrations: essai sur la légende des formes, Flammarion, Paris 1983
- BARFIELD Owen: Básnická řeč, Malvern, Praha 2015
- BARTHES Roland: Světlá komora, Fra, Praha 2005
- BARTOŠ Jaromír: Kategorie nahodilého v dějinách filosofického myšlení, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1965
- BATESON Gregory: Mysl a příroda. Nezbytná jednota, Malvern, Praha 2006
- BAUDRILLARD Jean: Le fatal ou l'imminence réversible, in: Traverses N° 23, Paris 1981
- BERGER Gaston: Phénoménologie du temps et prospective, PUF, Paris 1964
- BERGSON Henri: Dva zdroje morálky a náboženství, Vyšehrad, Praha 2007
- BERTHET Dominique (ed.): L'Imprévisible dans l'art, L'Harmattan, Paris 2012
- BERTHET Dominique (ed.): Une esthétique de la rencontre, L'Harmattan, Paris 2011
- BEY Hakim: Dočasná autonomní zóna, Tranzit, Praha 2004
- BLANCHOT Maurice: Literární prostor, Herrmann&synové, Praha 1999
- BLECHA Ivan: Proměny fenomenologie, Triton, Praha 2007
- BLOOM Harold: Úzkost z ovlivnění, Argo, Praha 2015
- BORGES Jorge Luis: Fikce, Alef, spisy 1, Argo, Praha 2009
- BOŠTÍK Václav / ZEMINA Jaromír / PADRTA Jiří: Václav Boštík, výběr z díla 1936–1997 (kat. výst.), Brno 1998
- BOUTROUX Emile: De la contingence des lois de la nature, Alcan, Paris 1874
- BRETON André: Šílená láska, Dauphin, Praha 1996

- BURDA Vladimír: Kresba pro uši, koncert pro oči. S Milanem Grygarem o jeho současné tvorbě a jejích perspektivách, in: *Výtvarné umění XIX*, 1969, 162–171
- BURDA Vladimír: S Jiřím Kolářem o evidentní poezii, in: *Výtvarné umění XVIII*, 1968, 429–438
- CABANNE Pierre / Pierre RESTANY: *L'Avant-garde au XXe siècle*, A. Balland, Paris, 1969
- CAESAR Gaius Iulius: *Zápisky o válce galské*, Naše vojsko, Praha 2009
- CAGE John: *Silence*, Tranzit, Praha 2010
- CAILLOIS Roger: *Hry a lidé*, Studio Ypsilon, Praha 1998
- CAILLOIS Roger: *Zobecněná estetika*, Odeon, Praha 1968
- CANNON Walter Bradford: *The Way of an Investigator*, New York / London, 1968
- CARTIER- BRESSON Henri: *Images à la sauvette*, Verve, Paris 1952
- CARVALHO Edmundo Morim de: *Paradoxe sur la recherche I. Sérendipité*, Platon, Kierkegaard, Valéry. *Variations sur le paradoxe 5*, vol. 1, L'Harmattan, Paris 2011
- CARVALHO Edmundo Morim de: *Paradoxe sur la recherche II. Les dessous de la recherche dans les „Cahiers“ de Paul Valéry*, L'Harmattan, Paris 2011
- CATTELIN Sylvie: *La Sérendipité*, in: *Bulletin de la société française pour l'histoire des sciences de l'homme* 25, 2003, 27-32
- CORBIN Henry: *Mundus imaginalis, imaginární a imaginální*, Malvern, Praha 2007
- COURNOT Auguste: *Matérialisme, vitalisme, rationalisme: étude sur l'emploi des données de la science en philosophie*, Vrin, Paris 1987
- ČAPEK Jakub: *Maurice Merleau-Ponty. Myslet podle vnímání*, Filosofía, Praha 2012
- ČERNÝ Jiří: *Fotbal je hra /pokus o fenomenologii hry/*, Československý spisovatel, Praha 1968
- ČERNÝ Václav: *Paměti III (1945–1972)*, Atlantis, Brno 1992
- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO Vlasta / HLAVÁČEK Josef / PADRTA Jiří / VALOCH Jiří: *Nová citlivost (kat. výst.)*, Litoměřice – Pardubice – Jihlava – Brno – Olomouc 1994
- DACHY Marc: *Dada, La révolte de l'art*, Gallimard, Paris 2005
- DANĚK Ladislav / MÜLLEROVÁ Štěpánka / SOUKUP Michal / VALOCH Jiří / ZATLOUKAL Pavel: *Mezi tradicí a experimentem. Práce na papíře a s papírem v českém umění 1939–1989 (kat. výst.)*, Olomouc 1997
- DANĚK Tomáš / MARKOŠ Anton: *Život čmelákův. Koláž o pobývání v různých světech*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2005
- DANVERS Francis: *S'orienter dans la vie: la sérendipité au travail?*, Villeneuve d'Ascq 2012
- DEBRAY Cécile: *Le Nouveau réalisme (kat. výst.)*, RMN, Paris 2007
- DELAHAYE Jean-Paul: *Le hasard, une idée, un concept, un outil*, Paris 2005
- DELEUZE Gilles: *Bergsonismus*, Garamond, Praha 2000
- DELEUZE Gilles: *Film 2. Obraz a čas*, Národní filmový archiv, Praha 2006
- DELEUZE Gilles: *Logika smyslu*, Karolinum, Praha 2013
- DELEUZE Gilles: *Záhyb. Leibniz a baroko*, Herrmann&synové, Praha 2014
- DELEUZE Gilles / Felif GUATTARI: *Co je filosofie? Oikoymenh*, Praha 2001
- DELEVSKY Jacques: *Le hasard dans la nature et dans l'histoire*, in: *Revue philosophique de la France et d l'Etranger* 7/8, 1935

- DEMARTINI Hugo: Poznámky, in: Výtvarné umění XIX, 1969, 376–381
- DEMARTINI HUGO: V tom bude nějaké šamanství. Hovory s Hugo Demartinim, in: Art&Antiques 2, 2008, 30–37
- DESMEDT Nicole Everaert: Intépreter l'art contemporain, De Boeck, Bruxelles 2006
- DIDEROT Denis: Jakub fatalista a jeho pán, SNKLHU, Praha 1956
- DUBUFFET Jean: L'homme du commun a l'ouvrage, Gallimard, Paris 1973
- DUCHAMP Marcel: Le processus créatif, L'Echoppe, Paris 1987
- DUCHAMP Marcel: Marcel Duchamp parle à Philippe Collin, Paris 2008
- DUCHAMP Marcel: Notes, Flammarion, Paris 1999
- DUCHAMP Marcel: Rozhovory s Pierrem Cabannem, Tranzit, Praha 2017
- DUPLESSIS Yvonne: Le surréalisme, PUF, Paris 2000
- DVOŘÁK Jan: Jan Schmid. Režisér, principál, tvůrce slohu, Pražská scéna, Praha 2006
- ECO Umberto: Le hasard, in: L'arc 21, 1963, 74-81
- ECO Umberto: Otevřené dílo, Argo, Praha 2015
- ECO Umberto: Meze interpretace, Karolinum, Praha 2009
- ECO Umberto: Serendipities. Language and Lunacy, London 2002
- EHRENZWEIG Anton: L'ordre caché de l'art, Gallimard, Paris 2005
- EINSTEIN Albert: Jak vidím svět, Československý spisovatel, Praha 1961
- EKELAND Ivar: Au hasard. La chance, la science et le monde, Seuil, Paris 1991
- ELIADE Mircea: Dějiny náboženského myšlení I., Oikoymenh, Praha 1995
- ELIADE Mircea: Posvátné a profánní, Oikoymenh, Praha 2006
- FÁROVÁ Anna: A pásly by se tam ovce, Torst, Praha 2010
- FEBVRE Lucien: Civilisation: Évolution d'un mot et d'un groupe d'idée. In: Civilisation: le mot et l'idée, Paris 1930
- FEJNBERG Jevgenij: Umění a poznání, in: Umění ve století vědy, Praha 1988, 80–106
- FINK Eugen: Hra jako symbol světa, Český spisovatel, Praha 1993
- FÖLDÉNYI László F.: Melancholie, Malvern, Praha 2013
- FOCILLON Henri: Život tvarů, S. V. U. Mánes, Praha 1936
- FOSTER Hal / KRAUSSOVÁ Rosalind / BOIS Yves-Alain / BUCHLOH Benjamin h. d.: Umění po roce 1900, Slovart, Praha 2007
- FULKA Josef: Psychoanalýza a francouzské myšlení, Herrmann&synové, Praha 2008
- FULKA Josef: Zmeškané setkání, Herrmann&synové, Praha 2004
- GADAMER Hans-Georg: Pravda a metoda, in: PETŘÍČEK Miroslav jun. (ed.): Myšlení o divadle II, Herrmann&synové, Praha 1993, 11-18
- GAFFIOT Félix: Dictionnaire illustré latin-français, Hachette, Paris 1934
- GIBODA Michal (ed.): Mosty a propasti mezi vědou a uměním, Tomáš Halama, České Budějovice 2010
- GINSBURG Carlo: Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire, Flammarion, Paris 1989
- GLEICK James: Chaos: vznik nové vědy, Ando, Brno 1996
- GLOMBÍČEK Petr / HILL James (ed.): George Berkeley. Průvodce jeho filosofií, Filosofía, Praha 2009

- GOMBRICH Ernst Hans: Umění a iluze, Odeon, Praha 1985
- GOODMANN Leo A.: Notes on the Etymology of Serendipity and Some Related Philological Observations, in: Modern Language Notes, vol. 76, n° 5, 1961, 454-457
- GRANGER Michel / MOISSET Jean: Coïncidences, hasards ou destin? Trajectoire, Paris 2003
- GRYGAR Milan: Barva je trochu jako tón. S Milanem Grygarem o zvuku vlastní kresby, in: Art&Antiques 1, 2009, 30–38
- GRYGAR Milan / Grygar Mojmir: Otevřená forma, in: Ateliér 7, 1994, 8–9
- GRYGAR Milan / ZEMÁNEK Jiří (ed.): Milan Grygar. Obraz a zvuk (kat. výst.), Praha 1999
- GRYGAR Mojmir: Trvání a proměny (Dvanáct kapitol o umění a dějinách), Torst, Praha 2006
- GRYGAR Mojmir: Tupý smysl a „nezáměrnost“, in: Estetika XXVII, 1991, 205–218
- GRYGAR Mojmir / PACLT Jaromír: Milan Grygar. Nová kresba (kat. výst.), Praha 1966
- GUERRIN Frédéric: Duchamp ou le destin des choses, L'Harmattan, Paris 2008
- HARTMANN Antonín: Mikuláš Medek. Vybrané obrazy z let 1944–1974 (kat. výst.), Roudnice nad Labem, 1988
- HAVEL Václav: O úhybném myšlení, in: Sešity pro mladou literaturu 21, 1968, 37
- HAVRÁNEK Vít (ed.): Akce slovo pohyb prostor. Experimenty v umění šedesátých let (kat. výst.), Praha 1999
- HEJDÁNEK Ladislav: Pojetí „události“ jako myšlenkového modelu, in: Reflexe 32, 2007, 134–141
- HEJDÁNEK Ladislav: Subjekt, dění, universum, in: Tvář VI, 1969, 26–31
- HEJDÁNEK Ladislav: Umění a život v autentičnosti, in: Tvář II, 1965, 1–4
- HIRŠAL Josef / GRÖGEROVÁ Bohumila: Slovo, písmo, akce, hlas, Československý spisovatel, 1967, Praha
- HOLECZEK Bernard/MENGDEN Linda von: Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und system in der Kunst des 20. Jahrhunderts (kat. výst.), Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 1992
- HLAVÁČEK Josef: Cvičení z estetiky, Gallery, Praha 2007
- HLAVÁČEK Josef: Hugo Demartini, Praha 1991
- HLAVÁČEK Josef: Konstruktivní tendence šedesátých let (kat. výst.), Litoměřice 1990
- HLAVÁČEK Josef: Nad jedním obrazem, in: Tvář I, 1964, 43
- HLAVÁČEK Josef: Optické básně, in: Estetika III, 253–260
- HLAVÁČEK Josef: Počinání Václava Boštika, in: Výtvarná kultura 3, 1989, 55–59
- HLAVÁČEK Josef: Půl století poté (Z odstupu o umění 60. let), in: Ateliér/ 7, 2008, 2, 6
- HLAVÁČEK Josef: Umění je to co dělá život zajímavější než umění (jak praví R. F.), ARTetFACT, Praha 1999
- HLAVÁČEK Josef: Václav Jíra (kat. výst.), Louny 2001
- HOPCKE Robert: There are no Accidents: Synchronicity and the Stories of Our Lives, Riverhead Books, New York 1998
- HOROVÁ Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění I, II., Academia, Praha 1995
- HOŘÍNEK Zdeněk: Divadlo mezi modernou a postmodernou, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1998
- HOSKOVEC Jiří / NAKONEČNÝ Milan / SEDLÁKOVÁ Miluše: Psychologie XX. století, Praha 2002
- HUBATOVÁ – VACKOVÁ Lada: Pierre Restany a české umění v letech 1960–1970: Hledání alternativy Nového realismu, in: PRAHL Roman / WINTER Tomáš: Proměny dějin umění, Scriptorium, Dolní Břežany 2007

- HUIZINGA Johan: Homo ludens: o původu kultury ve hře, Mladá fronta, Praha 1971
- CHALUPECKÝ Jindřich: Na hranicích umění, Prostor/Arkýř, Praha 1990
- CHALUPECKÝ Jindřich: Nové umění v Čechách, H&H, Jinočany 1994
- CHALUPECKÝ Jindřich: Úděl umělce. Duchampovské meditace, Torst, Praha 1998
- CHALUPECKÝ Jindřich: Umění dnes, NČSVU, Praha 1966
- CHALUPSKÁ Martina: Whiteheadův imaginativní skok aneb hledání nejvyšších metafyzických principů, in: Antropowebsin 3-4, 2015, 103-115
- CHEVALLEY Catherine: Pascal, contingence et probabilité, PUF, Paris 1995
- CHEVRIER Jean-François: L'action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé, Hazan, Nantes 2005
- CHEVRIER Jean-François: Le trame et le hasard, L'Arachnéen, Paris 2010
- CHVATÍK Květoslav: Smysl moderního umění, Československý spisovatel, Praha 1965
- JACQUES Jean: L'imprévu ou la science des objets trouvés, O. Jacob, Paris 1990
- JANKÉLÉVITCH Vladimir: Je – ne- sais-quoi I. La manière de l'occasion, Seuil, Paris 1980
- JANSON Horst Woldemar: Chances Images, in: Philip P. WIENER (dir.): Dictionary of the History of Ideas: Study of Selected Pivotal Ideas, New York 1973, 340-353
- JANSON Horst Woldemar: The Image Made by Chance in Renaissance Thought, in: De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky, vol I, New York 1961
- JIMENEZ Marc: L'esthétique contemporaine, Klincksieck, Paris 2004
- JIMENEZ Marc: Qu'est-ce que l'esthétique?, Gallimard, Paris 1997
- JÍRA Václav (ed.): Václav Jira. Strojky (kat. výst.), Františkovy Lázně 2003
- JOSEPH Branden W.: Random Order. Robert Rauschenberg and the Neo-avant-garde, The MIT Press, London 2007
- JOURNEAU Véronique Alexandre (ed.): Le surgissement créateur. Jeu, hasard ou inconscient, L'Harmattan, Paris 2011
- JUDLOVÁ [KLIMEŠOVÁ] Marie (ed.): Česká kultura na přelomu 50. a 60. let, GHM Praha 1992
- JUDLOVÁ [KLIMEŠOVÁ] Marie (ed.): Ohniska znovuzrození. České umění 1956–1963 (kat. Výst.), Praha 1994
- JUNG Carl Gustav: Duše moderního člověka, Atlantis, Brno 1994
- JUNG Carl Gustav / PAULI Wolfgang: Příroda a duše, Malvern, Praha 2018
- JUNG Carl Gustav: Synchronicity: An Acausal Connecting Principle, Princeton 1973
- JUNGMANN Josef: Slovník česko-německý II., Academia, Praha 1990
- KAHANE Ernest: Le hasard et la vie, Cercle parisien de la ligue française de l'enseignement, Paris 1973
- KOBLASA Jan: O důležitých věcech, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 192
- KOBLASA Jan: Záznamy z let padesátých a šedesátých, Vetis Via, Brno 2002
- KOBLASA Jan / JIROUSOVÁ Věra (ed.): Šmidrové. Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky, Fontána, Olomouc 2005
- KOESTLER Arthur: Les racines du hasard, Calman-Lévy, Paris 1972
- KOLÁŘ Jiří: Odpovědi, Stockholm 1984
- KOMÁREK Stanislav: Mimikry, aposematismus a příbuzné jevy, Dokořán, Praha 2004

- KOTÍK Jan: Neúplný kompas, Stockholm 1986
- KOTÍK Jan: Odpověď Jindřichu Chalupeckému, in: Výtvarná práce XII/6, 1964, 6
- KOTÍK Jan: Texty, překlady a parafráze, žerty a rozhovor s Ladislavem Novákem, Třebíč 1993
- KOTÍK Jan: Z poznámek Jana Kotíka, in: Výtvarné umění XVII, 1967, 323
- KROUTVOR Josef: Demartiniho prostorová demonstrace, in: Sešity pro literaturu a diskusi 4, 1969, 20
- KROUTVOR Josef: Nulová zkušenost, in: Výtvarné umění XX, 1970, 75–80
- KŘÍŽ Jan: Bedřich Dlouhý – Hrst vzpomínek (kat. výst.), Praha 2002
- KŘÍŽ Jan: Jean Dubuffet, Odeon, Praha 1989
- KŘÍŽ Jan: Šmidrové, Obelisk, Praha 1970
- KŘÍŽ Jan: Valenta v Brně, in: Výtvarná práce XIII, 1965, 7
- KUSÁK Alexej: Hovory 22 – hovoří Vladimír Boudník, grafik, 43 let, in: Výtvarná práce XV, 1967, 6, 7
- LACAN Jacques: Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse, Livre XI, Seuil, Paris 1973
- LAMÁČ Miroslav: Koláž v současném českém umění, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 355–360
- LAMÁČ Miroslav: Myšlenky moderních malířů, NČVU, Praha 1968
- LA METTRIE: Julien Offray de: Epikurův systém, Academia, Praha 1966
- LARVOVÁ Hana: Vladimír Boudník (kat. výst.), Praha 1992
- LARVOVÁ Hana / BREGANTOVÁ Polana / GRYGAR Milan: Milan Grygar (kat. výst.), Louny 2009
- LE BRETON David: Passion du Risque, Métailié, Paris 2000
- LEJEUNE Denis: Qu'est-ce que le hasard? Psychologie, science, arts, philosophie, société: comment le hasard guide les hommes, Max Milo, Paris 2007
- LESTIENNE Rémy: Le hasard créateur, La Découverte, Paris 1993
- LESTOCART Louis-José: Entendre l'esthétique dans ses complexités, Paris 2008
- LÉVI-STRAUSS Claude: Myšlení přírodních národů, Dauphin, Praha 1996
- LEVÝ Otakar: Baudelairova estetika a technika, Eicon, Hudlice 1998
- LEXA František: Staroegyptské čarodějnictví. Část I. Pojednání, Sfinx, Praha 1923
- LHÔTE Jean Marie: Histoire du hasard en Occident, Berg, Paris 2012
- LIPPARD Lucy R. (ed.): Dadas on Art, New York 1971
- LOT Fernand: Les jeux du hasard et du génie. Le role de la chance dans la découverte, Paris 1956
- LUKRECIUS: O podstatě světa, Jan Pohořelý, Praha 1945
- MACHALICKÝ Jiří (ed.): Jan Kotík 1936 – 1996 (kat. výst.), Praha 1996
- MACHALICKÝ Jiří / SEKERA Jan (ed.): Radek Kratina 1928–1999. Idea con variazioni (kat. výst.), Praha 2000
- MAILLY Louis de: Les aventures des trois princes de Serendip, Thierry Marchaisse, Paris 2011
- MANGUEL Alberto: Dějiny čtení, Host, Brno 2012
- MARGOLIN Jean-Claude: Recherches érasmiennes, Librairie Droz, Genève 1969
- MARKOŠ Anton (ed.): Náhoda a nutnost. Jacques Monod v zrcadle dnešní doby, Pavel Mervart, Červený Kostelec, 2008
- MARTIN Thierry: Une brève histoire du hasard, in: Raison présente 198, 2016
- MATISSE Henri: Umění rovnováhy, Praha 1961

- MEDEK Mikuláš: Texty, Torst, Praha 1995
- MENGER Pierre-Michel: Être artiste. S'œuvrer dans l'incertitude, Bruxelles 2012
- MENGER Pierre-Michel: Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain, Paris 2009
- MERHAUT Vladimír: Zápisky o Vladimíru Boudníkovi, Revolver revue, Praha 1997
- MERTON K. Robert: Éléments de théorie et de méthode sociologique, Paris 1965
- MERTON K. Robert / BARBER Elinor G.: Viaggi e avventure della Serendipity, Mulino, Bologna 2002
- MILLET Catherine: L'art contemporain, Flammarion, Paris 1997
- MILLET Catherine: Yves Klein, Flammarion, Paris 1992
- MINKOWSKI Eugene: Vstříc kosmologii, Malvern, Praha 2011
- MOARES Joao Quartim de: La pluie et le hasard, in: Lucrèce et la modernité, Arman Colin/Recherches, Paris 2013
- MOLINO Jean: Le sens du hasard, in: Éthnologie française nouvelle série, T. 17, N° 2/3, Hasard et Société, avril-septembre 1987
- MONGE Jean: Métaphysique du hasard, DOIN, Paris 1976
- MONTAIGNE Michel de: Essaye, Praha 1917
- MONTMOLLIN Isabelle: La Philosophie de Vladimir Jankélévitch, PUF, Paris 2000
- MORIN Edgar: Introduction à la pensée complexe, Seuil, Paris 2005
- MORIN Edgar: Le paradigme perdu: la nature humaine, Seuil, Paris 1973
- MORIN Edgar: Věda a svědomí, Atlantis, Brno 1995
- MORRIS Robert: Anti-form, in: Art forum, 1968, 31-36
- MOTLOVÁ Milada (ed.): Jiří Kolář, Odeon, Praha 1993
- MRÁZ Bohumír: Mikuláš Medek, Obelisk, Praha 1970
- MUKAŘOVSKÝ Jan: Studie z estetiky, Odeon, Praha 1966
- NAKONEČNÝ Milan: Základy psychologie, Academia, Praha 1998
- NĚMEC Jiří: Smysl obrazu a časovost, in: DOLEŽAL Bohumil (ed.): Podoby I, Praha 1967, 141-147
- NEŠLEHOVÁ Petr: Slovník základních pojmů z filosofie, Fortuna, Praha 1999
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Český informel – průkopníci abstrakce z let 1957 – 1964 (kat. výst.), Praha 1991
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Jiří Valenta (kat. výst.), Praha 1995
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let, Praha 1997
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Strojky a Plány strojů, in Ateliér/ 4, 2010, 5
- NEŠLEHOVÁ Mahulena / HLAVÁČEK Josef: Jan Koblasa, Praha 2002
- NEUBAUER Zdenek: O náhodě a spontaneitě, in: Vesmír 74/11, 1995, 646
- NEUBAUER Zdenek/FIALA Jiří: Sřtřetnutí paradigmat a řád živé skutečnosti, Malvern, Praha 2011
- NEUMANNOVÁ Eva: Jiří Kolář. Koláže objekty (kat. výst.), Praha 1993
- NICKERSON Raymond S.: The Production and Perception of Randomness, in: Psychological Review 109 (2), 2002
- NOËL Émile (ed.): Le hasard aujourd'hui, Seuil, Paris 1991
- NOVÁK Luděk: K fenomenologii objektu, in: Výtvarná práce XIII, 1965, 7

- NOVÁK Luděk: Magie barevné hmoty, in: Výtvarné umění XV, 1965, 359–366
- NOVÁK Luděk: Nová figurace, Obelisk, Praha 1970
- NOVOTNÝ Karel / FRIDMANOVÁ Milena (ed.): Výzkumy subjektivity, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2008
- NUSSBAUMOVÁ M. C.: O náhodě a etice (správnost dobra), in: Křehkost dobra, Oikoymenh, Praha 2003
- ODIN Françoise/THUDEROZ Christian: Des mondes bricolés? Art et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage, Lyon 2010
- OLŠOVSKÝ Jiří: Slovník filozofických pojmů současnosti, Grada, Praha 2011
- PADRTA Jiří: Hugo Demartini, in: Výtvarné umění XIX, 1969, 371–380
- PADRTA Jiří: Konstruktivní tendence, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 327–340
- PADRTA Jiří: Nová formálnost a obsahovost v obrazech Jana Kotíka, in: Výtvarná práce XIV/5, 1966, 4, 5
- PADRTA Jiří: Obraz a písmo (kat. výst.), Praha 1966
- PADRTA Jiří: Struktury Zdeňka Sýkory, in: Výtvarná práce XVIII/6, 1970, 4
- PÁNKOVÁ Marcela: Jan Kotík (kat. výst.), Karlovy Vary 1991
- PANOFSKY Erwin: Essais d'íconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance, Gallimard, Paris 1967
- PASCH Arnošt: Náhoda, princip, systém, řád (k soudobé hudbě), JAMU, Brno 2004
- PATOČKA Jan: Aristoteles, ČSAV, Praha 1964
- PATOČKA Jan: Prostor a jeho problematika, in: Estetika XVII, 1991, 1–38
- PATOČKA Jan: Přirozený svět jako filosofický problém [1936], Československý spisovatel, Praha 1970
- PATOČKA Jan: K prehistorii vědy o pohybu: Svět, země, nebe a pohyb lidského života, in: Tvář II, 1965, 1–5
- PATOČKA Jan: Prirodzený svet a fenomenológia, in: BODNÁR J.(ed.): Existencializmus a fenomenológia, Bratislava 1967
- PETROVÁ Eva: Objekt (kat. výst.), Praha 1965
- PETROVÁ Eva: Objekt. Metamorfózy v čase (kat. výst.), Praha 2001
- PETROVÁ Eva: Sedm principů v tvorbě Milana Grygara, in: Ateliér 4, 1991, 8
- PETROVÁ Eva: Umění objektu, in: Výtvané umění XVI, 1966
- PETROVÁ Eva: Umění situace, in: Výtvarné umění XVIII, 1968, 59–64
- PETŘÍČEK Miroslav: Co je nového ve filozofii, Nová beseda, Praha 2018
- PETŘÍČEK Miroslav: Fenomenologie bez Husserla. Od setkání k události, in: Reflexe 32, 2007, 43–63
- PETŘÍČEK Miroslav: Myšlení obrazem, Herrmann&synové, Praha 2009
- PLATON: Ústava, Oikoymenh, Praha 2014
- PIAGET Jean: Štrukturalizmus, Pravda, Bratislava 1971
- PLINIUS starší: Kapitoly o přírodě, Svoboda, Praha 1974
- POHRIBNÝ Arsen: Kratinovy variability, in: Výtvarné umění XVIII, 1968, 127–128.
- POHRIBNÝ Arsen: Radek Kratina. Objekty a variability 1963–1966 (kat. výst.), Jihlava 1967
- POINCARÉ Henri: Číslo, prostor, čas, Kanina: OPS 2010
- POSPISZYL Tomáš (ed.): Před obrazem, OSVU, Praha 1998
- POTŮČKOVÁ Alena (ed.): Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958–1968, Praha 1999

PRIGOGINE Ilya: L'homme devant l'incertain, Paris 2001

PRIGOGINE Ilya / STENGERSOVÁ Isabelle: Řád z chaosu, Mladá fronta, Praha 2001

PRIMUS Zdeněk: Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let, KANT, Praha 2003

PRIMUS Zdeněk (ed.): Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem (kat. výst.), Gallery, Praha 2004

RABELAISE François: Gargantua a Pantagruel, Odeon, Praha 1967

RAGON Michel: Vingt-cinq ans d'art vivant, Tournai 1969

RAIMANOVÁ Ivona (ed.): Aleš Veselý. Obsese, realita, utopie (kat. výst.), Hradec Králové 1998

RANCIÈRE Jacques: Mallarmé. La politique de la sirène, Hachette, Paris 1996

REMER Theodore G.: Serendipity and the three princes, Oklahoma 1965

REUHLIN Maurice: Le rôle du hasard en psychologie, in: Bulletin de l'institut national d'orientation professionnelle 24, 1968

ROBERTS Royston M.: Serendipity. Accidental discoveries in science, USA 1989

RESTANY Pierre: Avec le Nouveau Réalisme sur l'autre face de l'art, Nîmes 2000

RESTANY Pierre: Dobrodružství objektu, in: Výtvarná práce XIV/10, 1966

RESTANY Pierre: Yves Klein. Le feu au cœur du vide, Différence, Paris 2000

RICOEUR Paul: Život, pravda, symbol, Oikoymenh, Praha 1993

RIGAUD Antonia: John Cage. Théoricien de l'utopie, Paris 2006

RICHTER Hans: Dada-art et anti-art, Bruxelles 1965

RIOUT Denis: Qu'est-ce que l'art moderne?, Gallimard, Paris 2000

ROBERTS Royston M.: Serendipity. Accidental discoveries in science, USA 1989

RORTY Richard: Nahodilost, ironie, solidarita, PfuK, Praha 1996

ROSSET Clément: Logique du pire [1971], PUF, Paris 2008

RUBIN William S.: Dada, Surrealism and their Heritage, New York 1968

RUELLE David: Hasard et chaos, Paris 1991

SALGADO Carmen Pardo: Approche de John Cage, Paris 2007

SANOUILLET Michel: Dada à Paris, Paris 1965

SAURISSE Pierre: La mécanique de l'imprévisible. Art et hasard autour de 1960, L'Harmattan, Paris 2007

SAUSSURE Ferdinand de: Kurs obecné lingvistiky, Academia, Praha 2007

SEIFERT Aleš (ed.): Dialogy s hmotou. Jan Koblasa (kat. výst.), Jihlava 2006

SEITZ William: The Art of Assemblage, New York 1961

SEKERA Jan (ed.): Poezie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let, Praha 1994

SENTIS Philippe: La notion de hasard: Ses différentes définitions et leurs utilisations, in: Laval théologique et philosophique, vol. 61, N° 3 octobre 2005

SÉRIOT Patrick: Struktura a celek, Academia, Praha 2002

SÉVIGNY Marc: Le Mystère du hasard, in: Nuit blanche, magazine littéraire 18, 1985

SCHMID Jan: Cesta Ypsilon, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2014

SCHMID Jan: Můj divadelní svět, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2006

SCHMID Jan: Improvizace, náhoda a jiné vyhlídky, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 2018

- SCHMIDT-RADEFELDT Jürgen: La théorie du point-de-vue chez Paul Valéry, in: Paul Valéry contemporain. Actes et colloques N° 12, Klincksieck, Paris 1974
- SCHONBERG Michal: Projdi tou branou! Rozhovory s Alešem Veselým, Torst, Praha 2006
- SCHOPENHAUER Arthur: O vůli v přírodě a jiné práce, Academia, Praha 2007
- SIPIORA Phillip: Rhetoric and Kairos: Essays in history, theory and praxis, Introduction: The Ancient Concept of Kairos, State University of New York Press, New York 2001
- SOKOL Jan: Náhoda a věda, in: Vesmír 73/4, 1994, 228-229
- SONTAGOVÁ Susan: Jedna kultura a nová senzibilita, in: Umění ve století vědy, Praha 1988, 213–222
- SOURIAU Étienne: Encyklopedie estetiky, Praha 1994
- SOURIAU Étienne: L'artiste est-il irremplaçable?, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vo. XXIII, n°1, 51-56
- SPÖERRI Daniel: La Topographie anecdotée du Hasard, Paris 1962, 1990
- SRP Karel (ed.): Zdeněk Sýkora. Retrospektiva 1945–95 (kat. výst.), Praha 1995
- STILES Kristine/SELZ Peter: Theories and Documents of Contemporary Art, London 1996
- STRINDBERG August: Du hasard dans la production artistique, L'Échoppe, Paris 1990
- SUQUET Jean: Le grand verre, Paris 1992
- SÝKORA Zdeněk: Rozhovory, Gallery, Praha 2009
- SVOBODOVÁ Zuzana: Čas: lidská otázka po původu a smyslu, in: Paideia: Philosophical E – Journal of Charles University, vol. I/X, 2013
- ŠETLÍK Jiří: Hugo Demartini (kat. výst.), Liberec 2000
- ŠEVČÍK Jiří / DUŠKOVÁ Dagmar (konceptce sympozia): Mikuláš Medek, uzavřený nebo aktuální problém českého umění?, AVU, Praha 2002
- ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar (ed.): České umění 1938–1989 (programy, kritické texty, dokumenty), Academia, Praha 2001
- ŠMEJKAL František: České imaginativní umění, Galerie Rudolfinum, 1996
- ŠMEJKAL František: Jan Koblasa, Mikuláš Medek. Obrazy z let 1959–1963 (kat. výst.), Teplice, 1963
- ŠMEJKAL František: Jiří Valenta. Obrazy z let 1959–1965 (kat. výst.), Praha 1966
- ŠMEJKAL František: Krize a východiska, in: Výtvarná práce XIII/10–11, 1965, 6
- ŠMEJKAL František: Metamorfózy židle, 1966, původně pro časopis Quadrum, publikováno Opus International 8, 1968, in:
- ŠPIRIT Michael (ed.): Tvář, Praha 1995
- ŠTOFKO Miloš: Od abstrakce po živé umenie. Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia, Slovart, Bratislava 2007
- ŠVÁCHA Rostislav (ed.): Dějiny českého výtvarného umění [VI/1] 1958–2000, Praha 2007
- TOULOUSE Ivan: Clair-obscur. Essai sur la pensée créatrice, Paris 2012
- TRÉDÉ Monique: Kairos. L'à-propos et l'occasion, Klincksieck, Paris 1992
- TROCHE Sarah: Le hasard comme méthode, Rennes 2015
- TRONCHE Anne: L'Art des années 1960. Chroniques d'une scène parisienne, Paris 2012
- URBANAS Alban: La notion d'accident chez Aristote. Logique et métaphysique, Paris 1999

- VALÉRY Paul: Literární rozmanitosti, Odeon, Praha 1990
- VALÉRY Paul: Pan Teste, Dokořán, Praha 2008
- VALÉRY Paul: Sešity, Academia, Praha 2017
- VALOCH Jiří: Jiří Kolář (kat. výst.), Brno 1994
- VALOCH Jiří: Milan Grygar (kat. výst.), Brno 1970
- VALOCH Jiří: Partitury, Jazz Petit 1980
- VALOCH Jiří / SEKERA Jan: Milan Grygar (kat. výst.), Praha 1991
- VARNEDOE Kirk: Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock, Princeton and Oxford 2006
- VASQUEZ Martin: Principy divadelní improvizace, JAMU, Brno 2009
- VESELÝ Aleš: Uzurpátor. Pomocný text k určení vymezeného prostoru, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 226–230.
- VINCI Leonardo da: Úvahy o malířství, Vladimír Žikeš, Praha 1941
- VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ Zdenka: Myšlenky moderních sochařů, Obelisk, Praha 1971
- VOLTAIRE: Dictionnaire philosophique, Collection idéale, Le Chasseur abstrait 2015
- VOLTAIRE: Zadig, Paris 2006
- WALPOLE Horace: Lettres of Horace Walpole, vol II, Edinburg 1906
- WATTS Harriett: Chance: A Perspective on dada, Michigan 1980
- WITTLICH Petr: Elementarismus v současném českém sochařství, in: Výtvarné umění XVI, 1966, 341–345
- WITTLICH Petr: Horizonty umění, Karolinum, Praha 2010
- WITTLICH Petr: Jan Koblasa (kat. výst.), Litoměřice 1991
- WITTLICH Petr / HLAVÁČEK Josef / DEMARTINI Hugo: Hugo Demartini, Praha 1991