

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Tereza Bláhová

NÁHODA JAKO PRINCIP

Pollock Cage Cunningham Joyce
diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Marie Rakušanová PhD.

Konzultanti: Prof. Henrik Karge

PhDr. Lenka Bydžovská CSc.

2009

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.“

Podpis:

Děkuji především vedoucí práce Mgr. Marii Rakušanové PhD. a konzultantům – prof. Henriku Kargemu a PhDr. Lence Bydžovské CSc. – za podnětné a cenné rady, dále pak Doc. PhDr. Jaroslavu Medovi CSc., Doc. PhDr. Marii Mravcové CSc., PhDr. Jaroslavu Bláhovi PhD., Mgr. Markétě Faustové za ochotu a nezištnou pomoc. V neposlední řadě patří mé díky také rodině a přátelům, kteří se mnou měli nesmírnou trpělivost.

Obsah

I.	Obsah.....	4
II.	Úvod.....	5
	1.1. Etymologie pojmu slova náhoda.....	6
	1.2. Náhoda ve vědě a přírodě.....	7
	1.3. Náhoda a hra.....	10
III.	Náhoda a její role v umění.....	12
	2.1. Typologie náhody.....	15
	2.1.1. Náhoda na cestě ke svobodě abstraktního expresionismu, volné atonality a „čistého jazyka“.....	15
	2.1.2. Náhoda jako prostředek hry.....	20
	2.1.3. Náhoda ve službách boje proti konvencím.....	22
	2.1.4. Náhoda jako prostředek destrukce.....	24
	2.1.5. Náhoda a imaginace.....	28
IV.	Hegemonie náhody.....	39
	3.1. Jungiánské období spontánní imaginace.....	43
	3.2. Fáze přerodu – osvobození od zaběhlých schémat (Dripping, Ulysses, Music of Changes, Events).....	46
	3.3. Work in Progress – Roaratorio.....	56
V.	Závěr.....	59
VI.	Přehled literatury.....	62
VII.	Seznam vyobrazení.....	70
VIII.	Seznam zvukových ukázek.....	72

1.1. Etymologie pojmu slova náhoda

Náhoda je, co nás překvapí.

Není náhoda, když nás nepřekvapí.¹

Uvažujeme-li o náhodě a jejím etymologickém původu, nacházíme mnoho spojitostí s její vazbou na situaci, která se díky ní vyjevuje. V českém jazyce skrývá náhoda ve svém kořeni slovo hod. Házet, vrhat, hrát hru v kostky, zde se nachází úplný prvopočátek užití slova náhoda, která dříve byla řízena kolem štěstěny, zcela v rukou bohů.

V odborné terminologii se náhodě říká kontingence, z latinského *contango* – společně se dotýkat, stýkat. Společný dotek či vnějškový styk značí vše to, čeho neexistence, opak či jinakost jsou myslitelné. Ve vědecké sféře obnovili tento pojem klasikové molekulární biologie F. Jakob a J. Monod, který dokonce prohlásil, že „*vše na světě je plodem náhody a nutnosti*“.² Spojitost náhody a štěstí nacházíme v dalším etymologickém původu slova, a to ve francouzštině, kdy slovo *chance* – štěstí – nabylo v angličtině významu náhoda. V českém jazyce značí šance příležitost, která však může být využita jen v případě připravenosti. Generátorem náhody, nejznámějším a zároveň nejstarším projevem, je pád kostky. Hráč při ní opovážlivě riskuje, hazarduje (z francouzského *le hazard*, které vychází z arabského *az-zahr*, opět znamenajícího hru v kostky). Německé *Zufall* se dá vyjádřit jako k události, k případu, k pádu, které opět skrývá obměňující se situaci. Od jednoho stavu k druhému se může situace nečekaně, náhodně změnit. Dalo by se říci, že v převážné většině jazyků se náhoda opravdu nejvíce spojuje s hrou v kostky, která slibuje riskujícímu zisk či ztrátu, hráč může vše získat či naopak ztratit, případ od případu se náhodně proměňuje.

Z další hravé, tentokrát ne hazardní, ale sportovní disciplíny, pochází slovo *stochastický*. Je odvozeno z řeckého *stochazein*, což znamená střílet lukem na terč. Záměr trefit terč přímo byl dle starých Řeků ovlivněn bohy, zejména pak Apollónem. Pochybení znamenalo minulé cíle. Pokus a omyl odpovídá postupu náhodného výběru z možností. Anglické slovo *random* = náhodný pochází z francouzského *randir* = klusat, bezhlavě se hnát.³ V náhodě tedy nacházíme i prvek rychlosti. Rychlé události, výkony tedy skrývají náhodné, spontánní elementy. Náhoda se nám přibližuje i k zázraku, tedy něčemu, co leží za zrakem, kdesi v naší představivosti. Kde si můžeme být jisti, že padne zrovna potřebné číslo, že se strefíme přímo do středu terče či že se ve svém životě neženeme za pouhým mamonem? Spojujeme zde tedy náhodu s neočekávanou událostí, štěstím, zázrakem a představivostí. Všechny nastíněné fenomény spolu jdou ruku v ruce, často však dochází i k jejich různému propojování.

¹ Paul VALÉRY: *Spisy IX*, 21 in: Christel KRAUSS: *Der Begriff des hazard bei Paul Valéry*, Heidelberg 1969, 37

² Jacques MONOD: *Zufall und Notwendigkeit*, München 1975, 9

³ Více in: Zdeněk NEUBAUER: *O náhodě a spontaneitě*, in: *Vesmír*, <http://www.vesmír.cz/clanek.php3?CID=5216>

1.2. Náhoda ve vědě a přírodě

„*Naše porozumění přírodě, skrze způsob operativní činnosti s náhodou, se shoduje s pokusy ve vědě.*“⁴

*Páv udělá kolo
náhoda udělá zbytek
Bůh se posadí dovnitř
a člověk ho tlačí.*⁵

Mnoho lidí pochybuje o existenci náhody. Tímto tématem se však zabýval již Aristoteles, který ji definoval jako „*příčinu vně ležící smyslům, událost, jejíž výsledek není v příčině vztahů.*“⁶ V antice byl sice člověk „hříčkou bohů“, ale nebyl tak zcela determinován jako ve středověku. Náhoda byla připisována tělesnosti stejně jako její mechanické působení. Rozum, záměr a účelnost byli atributem duše.

Ve středověkém chápání a nazírání světa bylo člověku jasně vymezeno místo na této zemi, spěl ke svému konci svazován dogmaty, a v tomto „klimatu“ byla náhoda považována za osud či zázrak spojený s boží vůlí. Náhodě vládł chaos, jenž měl být bohem převeden do řádu věcí. Vzpomeňme například Boha-geometra, jenž přeměřuje kosmos a dává mu tak míry, uskutečňuje tím řád, řád ve změní neznámých a ve své době nevysvětlitelných událostí.

V novověké filosofii se pojem náhody vrací. Například se nachází u Immanuelu Kanta a jeho Kritice čistého rozumu, kde vysvětluje náhodu takto: „*Náhodné v čistém rozumu je kategorií, jejíž kontradikcí opaku je možné.*“⁷ Voltaire tvrdil, že „*náhoda je slovem beze smyslu, nemůže existovat bez příčiny.*“⁸

V exaktní vědě, zde v matematice, nacházíme náhodu v teorii pravděpodobnosti, jejíž počátky se kladou do 17. století a pojí se jmény Blaise Pascal a Pierre de Fermat, ale také s hazardními hrami. Použití v matematice dlouho naráželo na absenci přesné a přitom použitelné definice tohoto pojmu. Dnešní základy teorie pravděpodobnosti položil ve 30. letech 20. století N.A. Kolmogorov třemi definičními požadavky:

1. Pravděpodobnosti jevů jsou čísla mezi 0 a 1.
2. Pravděpodobnost, že vůbec nějaký jev nastane, je 1.
3. Pravděpodobnost, že nastane některý z navzájem se vylučujících jevů, je rovna součtu jejich pravděpodobností. A to pro každých spočetně mnoho jevů.⁹

Albert Einstein přišel s průlomovou teorií relativity, která předpokládá, že přítomnost hmoty či energie „zakřivuje“ časoprostor a že toto „zakřivení“ ovlivňuje dráhu těles, ba dokonce i dráhu světla. Přinesl tak fyzice, ale nejen jí, rozšíření trojrozměrného prostoru (výška, šířka, hloubka) o čtvrtý rozměr, o čas proudící ve všech tělesech. Události, které denně zažíváme a slýcháme, jsou jednotlivé body časoprostoru, který je na pozorovateli nezávislý. Podle Einsteina náhoda neexistuje, je pro něj tím, co „*selhalo při našich výpočtech*“.

Do psychologie byla náhoda začleněna švýcarským psychoanalytikem C.J. Jungem jako příčinně nevysvětlitelné (akauzální) časové setkání dvou či více událostí. Synchronním, časově současným jevům věnoval Jung mimořádnou pozornost. Jelikož však většinou mají tyto jevy subjektivní charakter, bylo jeho jednání mnohými vědci označeno za magické. On

⁴ John CAGE: A Year From Monday. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1967, 31, in: Roger COPELAND: Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance, New York and London 2004, 198

⁵ Jacques PRÉVERT: Jako zázrakem. Trakař aneb velké vynálezy, Praha 1972, 33

⁶ ARISTOTELES: Fyzika, Praha 1996, S. 26-27.

⁷ Více o náhodě ve filosofii in: http://de.wikibooks.org/wiki/Zufall#Zufall_in_der_Philosophie

⁸ Idem

⁹ Definiční požadavky teorie pravděpodobnosti N.K. Kolmogorova in: <http://stat.kma.zcu.cz/Vite/Kolm.html>

sám však zdůrazňoval fakt, že metodologie vědy nemůže být jednotná pro celý svět (unus mundus), že není možné ji svazovat pouze objektivním rozdělením. Uvedu přímo výmluvný příklad z krátkých příběhů zen-buddhismu:

Uvnitř nebo vně myslí? „Hogen žil sám v malé svatyni na venkově. Jednoho dne zaslechl, jak se čtyři cestující mniši prou o to, co je objektivní a subjektivní. Přidal se k nim a řekl: „Máte velký kámen. Je podle vás uvnitř nebo vně myslí?“

Jeden z mnichů odpověděl: „Z buddhistického hlediska je všechno zhmotnění myslí, proto bych řekl, že kámen je uvnitř mé myslí.“ „Potom ti musí připadat tvá hlava velmi těžká,“ poznamenal Hogen „nosiš-li takový kámen v myslí.“¹⁰

Synchronní, příčinně nevysvětlitelné akauzální události slučují dohromady subjektivní okolnosti, při kterých máme například pocit, že událost, která se nám právě stala, již v minulosti proběhla (tzv. dějá vu). Jakési náhodné spojení dění objektivního se subjektivním. Ve svém zkoumání synchronicity, do níž spadá i fenomén snu, se Jung věnoval pokusům se zenovými kartami. Výsledky ukázaly vyšší procento uhádnutí losované karty pokusnou osobou, než by mělo odpovídat statistickému rozložení pravděpodobnosti. Stejných výsledků se dosáhlo i v případě, kdy pokusná osoba byla velmi vzdálená a docházelo dokonce i k úspěšné prekognici, kdy od losování uběhl i delší čas. To vedlo Junga k myšlence, že afektivní stav lidské psýchy odráží tytéž vzorce, jakými je utvářena realita. Navíc z pokusu odvodil myšlenku nezávislosti psychických dějů na prostoru a čase. Analogii svého stanoviska našel Jung v čínské Knize proměn (I-ťing), jejíž překlad¹¹ opatřil předmluvou.

Slovo náhoda, stejně jako mnohé subjektivní pocity, v nás právě většinou evokují nějakou nenadálou událost, která se stala bez jakéhokoliv přičinění. Náhodné poznání, setkání, náhodná výhra, to vše by se dalo pojmut jako zázrak, který se stal, aniž bychom se o něj zasloužili. Náhoda se z našeho života nedá eliminovat, nacházíme ji jak v přírodě, tak ve vědě. Mnoho vědců přišlo na své objevy nejen díky své fundovanosti, ale téměř vždy se našla skulinka pro štěstí či náhodnou událost, která dopomohla finálnímu výsledku.

Záměr versus náhoda, cíl versus pokrok. Dilema, které proti sobě staví vědu a přírodu, vědu a umění. Jsou si však tyto „protipóly“ natolik vzdálené? Najít v náhodě řád či vysvětlení je velice obtížné. Náhoda sama totiž nejen nic nevysvětluje, ale ani nesjednává pochopení. Ve středověku byla náhoda vysvětlována zázrakem, který byl připisován Bohu či svatým. Od doby pozitivistického nahlížení na skutečnost nás však absence Boha přivádí k jevům, jež vysvětluje věda. Naším představám však náhoda stále činí potíže. Evoluce, ač ve svém etymologickém výkladu nese význam „odvíjím, rozmotávám něco smotaného“, nevysvětluje samotný počátek, ale vychází z tvoření. Je to děj, který sám sebe rozvrhuje, sám přetváří podmínky a tím mění kritéria výběru z vlastních možností. Prvopočáteční tvůrčí element je tedy ponechán vyšším formám: hmotě, energii či informaci. Vzpomeňme starověké atomisty či znovu Alberta Einsteina, Lamarcovy „sklony“ (penchants), Spencerovy „diferenciační síly“ či Bergsonův „životní vzmach“ (l'élan vital).

O tom, jak je obtížné pochopit náhodu jako „výchozí princip“, svědčí studie z oblasti antropologie, zakládající své teorie na genetické informaci, jak o ní píše nositel Nobelovy ceny Konrad Lorenze či britský biolog Richard Dawkins. Náhoda vládne jak chaotickému řádu skutečnosti – makrosvět, tak kvantovému řádu mikrosvěta (teorie pravděpodobnosti, statistika...). Z makrosvěta je jistě znám „efekt motýlího křídla“, který rozhoduje o vývoji složitých, „nelineárních“, přirozených soustav. Z hlediska současné kosmologie jsou i přírodní zákony, hodnoty fyzikálních veličin, mikrostruktura hmoty a časoprostorová makrostruktura vesmíru zesílenými stopami prvotních fluktuací (vlnění, odchylek v době prvopočátečního rozpínání, „na počátku světa“). I když je nepravděpodobné, že na zemi za

¹⁰ Příběhy ze Zen-buddhismu in: <http://zen-buddhismus.cz/zen-buddhismus-pribehy>

¹¹ nabízí se nám překlad: Oldřich KRÁL: I-ťing. Kniha proměn, 6.vydání, Praha 2008 či německý překlad: Richard WILHELM: I-ťing, Kniha proměn – text a rozšiřující materiály, Praha 2003

celou její historii dopadly dvě naprosto totožné sněhové vločky, lze přesto jejich krystaly roztrždit do několika základních typů, dají se kategorizovat, ale ne zcela obsáhnout. Zkrátka od atomů po kultury, jazyky a samotného člověka se dostáváme k jedinečnosti podob, které se dají rozčlenit, ale ne vždy do hloubi poznat. Tyto nezařaditelné jevy otevírají možnosti náhodným principům.

Součástí matematiky, teorie pravděpodobnosti je stochastika, odtud pak teorie informace, respektive kybernetika. Stochastika studuje a formuluje zákony velkých čísel, zákony velkých událostí, různé náhodné procedury. Klíčovou událostí je teze, že mezi striktní příčinností a náhodou, determinismem a indeterminismem, existuje nekonečná škála možností. Pojem stochastiky se později stal synonymním s pojmy pravděpodobnost, aleatoričnost, náhoda. V roce 1954 vyvinul Iannis Xenakis to, co později nazval "stochastická hudba"(1956). V dobách druhé avantgardy provokativně kritizuje seriální hudbu, přináší rigorózní pojem náhody, je jedním z prvních tvůrců tehdy takzvané computer music. Jako náhodný nebo stochastický označuje rozptyl kolem žádoucího výsledku. Jestliže posloupnost událostí sdružuje náhodný prvek se selektivním dějem tak, že pouze některé výsledky náhodného mohou přetrvat, tak se tato posloupnost nazývá stochastická. To odpovídá postupu 'pokus-omyl': náhodný výběr z možností, jehož výsledek postupně předchozí výběr zužuje. Stochastický, pravděpodobnostní charakter procesu lze proto vystihnout jako 'učenlivé tápání'. Náhoda však není jakkoliv nahozený subjektivní případ, vždy se přeci jen najde někdo či něco, co náhodu „nasměřuje“.

Řecký avantgardní skladatel Xenakis pracoval s náhodou právě tímto způsobem. Jeho první slavné dílo „Metastasis“ (1954) propojuje práci architekta a hudebníka. „Hudba je architektura v pohybu“, jak hlásal. Pro světovou výstavu v Bruselu byl Le Corbusierovým ateliérem pověřen designem pavilonu firmy Philips, kde dílo Xenakise-skladatele inspirovalo Xenakise-architekta k vytvoření paralely struktury v hyperbolickém tvaru i materiálu, ze kterého byl pavilon postaven. Byly položeny základy konceptu teorie tzv. meta-artu, spočívajícím v předpokladu, že každá umělecká výpověď může být realizována prostřednictvím matematické aplikace (transkripce) v kterémkoliv druhu umění. Skladba „Metastasis“, stejně jako řada dalších Xenakisových děl, byla vytvořena pro velký počet hudebních nástrojů (v tomto případě pro orchestr s 61 instrumentalisty). Hráči jsou rozptýleni mezi posluchači, přičemž součástí struktury skladby jsou ambientní zvuky.¹² Podstatou stochastické metody je zjištění počtu pravděpodobností vygenerovaných počítačem. Vždy zůstává něco ukrytého, utajeného, co lze později objevit a nazvat za náhodou objevené.

Náhoda je zdrojem nekonečných možností, málokterá možnost má však šanci se uskutečnit. Proto náhoda daleko méně škodí, než by se dalo čekat, naopak, spíše dává příležitost k výběru, je více zdrojem změn nežli chyb.

¹² Ambient je slovem pocházejícím z latiny a znamená prostředí, okolí. Ambientní hudba vychází z předpokladu, že každý zvuk, který nás obklopuje, může být za jistých okolností hudbou.

1.3. Náhoda a hra

Unhemmbar rinnt und reißt der Strom der Zeit,
in dem wir gleich verstreuten Blumen schwimmen,
unhemmbar braust und fegt der Sturm der Zeit,
wir riefen kaum, verweht sind unsere Stimmen.
Ein kurzer Augenaufschlag ist der Mensch,
den ewige Kraft auf ihre Werke tut;
ein Blinzeln – der Geschlechter lange Reihn,
ein Blick – des Erdballs Werden und Verglut.¹³

Z hlediska vnímání náhody jako všedního fenoménu je dosti pravděpodobné, že se s ní setkáme. Kolikrát se nám již stalo, že jsme někoho náhodou potkali, náhodou jsme vyhráli... Právě hra se nejčastěji uvádí jako zářný příklad náhody. Ať už je to hod mincí, hra v kostky, karty, loterie... Záměrně uvádím tyto možnosti, a to ve vzestupném pořadí. Náhoda se zde zvětšuje s větším počtem možností výsledku. U mince je to rub nebo líc, u kostek, podle tvaru, ale většinou s jednou kostkou šest možností... Hra nám tedy skýtá nepřeborné množství nepředvídatelných událostí, které jsou však „řízeny“ velkým množstvím podmínek, ve kterých jsou praktikovány.

Pro člověka je hra velice důležitým prvkem. Její pomocí se učí, kterak jednotlivé věci fungují, co se za nimi skrývá. Opět pracuje na bázi 'pokus-omyl', experimentu, hledání, pomocí něhož se učí poznávat svět. Člověk hrající si, Homo ludens, je tématem knihy Johana Huizingy. Uvažuje v ní o tom, že zdrojem kultury samé, tedy i zdrojem jejích prvků – kulturních fenoménů – je právě hra, a že kultura sama je vybudována na bázi herních principů. Huizinga upíral charakter hry výtvarnému umění. Zapomínal však na množství faktorů, jakým je, například v našem případě, tvořivost.

Klasifikaci a systematizaci her strukturoval Roger Cailloise, který hovoří o čtyřech typech, kategoriích her. Jsou jimi agon (zápas), alea (náhoda), mimikry (předstírání) a ilinx (závrať),¹⁴ které charakterizují vždy jeden princip. V rámci každé kategorie pak Cailloise uvažuje o stupni formalizace hry a terminologicky odlišuje hry spontánní – paidia – v protipólu k hrám organizovaným se sevřenými pravidly – ludickými. Nás budou především zajímat spontánní náhodné hry, které se v uměleckém pojetí uplatňovaly velice často, například v dadaismu či surrealismu. V západním umění se však setkáváme s jinou formou „náhodné hry“ nežli je tomu v umění východním. Vezmeme jako konkrétně příklad kaligrafii.

Kaligrafie je spjatá s náhodou jako elementem spontánnosti. Pomocí hry se štětcem, inkoustem a papírem spojuje nahodilé činnosti přírody s lidským elementem kontroly. Výsledkem je technika „kontrolované náhody“, která se právě projevuje při kaligrafické malbě, kdy se snoubí oba póly dohromady.

„Z hlediska zen-buddhismu není žádný protimluv, řekne-li se, že umělecká technika je kázeň ve spontaneitě či spontaneita v kázni. Konstruktivní síly lidské mysli nejsou totiž, dle východního myšlení, o nic umělečtější než formativní činnost rostlin nebo včel.“¹⁵

Výsledné dílo určuje lidská ruka stejně jako štětec, inkoust a papír. Umělecké formy západního světa mají za základ spirituální a filosofické tradice, v nichž je duch oddělen od

¹³ Christian MORGENSTERN: Schicksalsspruch in: http://www.zgedichte.de/gedicht_962.html

¹⁴ Roger CAILLOISE: Hra a lidé. Maska a závrať, Praha 1998, 33

¹⁵ Alan W. WATTS: Cesta zenu, Olomouc 1995, 181

přírody a snáší se z nebe, aby jako energie rozumu působil na inertní a nepoddajnou hmotu.¹⁶ V taoismu, konfucianismu a zen-buddhismu se projevuje mentalita, jež se projevuje ve vesmíru, a která považuje člověka i jeho tvorbu za integrální součást prostředí. Zenovému cítění je nejbližší kaligrafický způsob malby černou tuší na papíře nebo na hedvábí – obvykle vyjadřuje zároveň obraz i slovo, obraz i báseň. Pohyb ruky a paže má být při kaligrafické malbě tak lehký a plynulý, aby po štětcí tuš správně stékala, jako bychom spíše tančili než psali na papír. Zkrátka je to dokonalý prostředek pro vyjádření spontaneity.¹⁷

Myšlenka spjatosti s vesmírem a způsob malby inspirovala řadu umělců, mezi něž se řadí i Jackson Pollock (Pollock a technika drip painting, později černé malby), John Cage (náhodné metody) i Merce Cunningham (Events). Především to pak byla Kniha proměn, I-ťing, která vychází z aspektů přírodního světa jako vyváženého organismu, a která zmíněné umělce inspirovala. Obrazy osmi trigramů či šedesáti čtyř hexagramů dopomáhaly věštit budoucnost z uspořádání čar, které v různém složení představují jinové (plná čára, pozitivní mužský element) a jangové (přerušovaná čára, negativní ženský element) vlastnosti, vyjadřující obrazy živilů i rodinného uspořádání. Odkazují na archetypální symboly. Věštecká formule Knihy proměn není pouze pasivním vykladačem budoucnosti, ale dává prostor ptát se na otázky, na něž však tazatel nedostává přímé odpovědi, nýbrž vícero možností, a tak se aktivně zapojuje do pohybu světa (neptá se jen proč, nýbrž za jakým účelem?). Do odpovědi je zahrnuta celá osobnost, která je do výkladu vtažena. Tento fakt vtaženosti (diváka či posluchače do díla) byl prvkem, který umělce fascinoval.

Náhoda se uplatnila v osobě orákula, který po oddělování stébel řebříčku pohlížel na uspořádání budoucího plynutí času (dnes se většinou k sestavení hexagramu užívá mincí či počítače). Kniha proměn se stala jednou z knih moudrosti, jelikož obsahuje mnohoznačné aforismy, podněcuje otázky, ale nedává jednoznačné odpovědi.

Konfuciova metafora: „*Tak vše plyne jako tato řeka, bez spočinutí, dnem i nocí.*“¹⁸ skrývá proměnu, pohyb, smysl (tao – kruh spojující protiklady jin a jang, mužský a ženský princip v harmonický celek). Vše, co se viditelně děje, je projevem „obrazu“, ideje v neviditelnou. Za proměnami se skrývají obrazy, za obrazy stojí výroky, za výroky samotná podstata, která se organicky navrácí ke smyslu. V komentáři Knihy proměn Wang Pi napsal:

„*Symbols (hexagramy) slouží k vyjádření (za nimi stojících) idejí, výroky (přiřazené k hexagramům) k vyjádření symbolů. Jakmile však člověk pochopí symboly, lze slova zapomenout, a jakmile pochopil ideje, mohou být zapomenuty symboly. Kdo se naproti tomu poutá ke slovům, nikdy nepochopí symboly, a kdo se poutá k symbolům, nikdy nepochopí ideje.*“¹⁹

Nyní se přes slova, symboly a ideje dostáváme k náhodě a její roli v umění. Ač se ohnisko práce soustřeďuje na čtyři osobnosti – Jacksona Pollocka, Johna Cage, Merce Cunninghama a James Joyce – kteří všichni ve svém díle využívali náhody, nejprve je nutné se zaměřit na jistá východiska náhodných principů, která nalezneme již v první polovině 20. století.

¹⁶ Alan W. WATTS: Cesta zenu, Olomouc 1995, 183

¹⁷ Tyto principy se ideálně propojují v drip paintings Jacksona Pollocka. Více ke kaligrafické malbě in: Alan W. WATTS: Cesta zenu, Olomouc 1995, 185

¹⁸ Richard WILHELM: I-ťing. Kniha proměn, Praha 2003, 21

¹⁹ Idem, 13

Náhoda a její role v umění



Čtyři výpary Chaosu,
 Ze Severu, z Východu, ze Západu a z Jihu,
 vydaly se na cestu, aby navštívily Chaos.
 Přijal všechny čtyři velmi přátelsky,
 a když přemýšlely o tom, že jej zase opustí,
 uvažovaly vespolek,
 jak by se mu odvděčily za jeho přátelství.
 Protože postřehly, že jeho tělo není
 opatřeno oněmi otvory, které má každý z nich
 (oči, nos, ústa, uši atd.),
 rozhodly se,
 že mu každý příští den udělají jeden otvor.
 Na konci sedmého dne Chaos skončil.²⁰

Náhoda se prosazuje v uměleckém projevu řady umělců již v první polovině 20. století. Většinou se jeví jako přirozená součást spontánnosti, ne jako záměr či cíl. Umění nevzniká prostřednictvím náhody, stejně tak náhoda nemůže produkovat umění.²¹ Umělci používají náhodu jako inspirační zdroj svobody svého výtvarného projevu. Jak bylo již v úvodu zmíněno, žijeme ve světě, který nám vštěpuje vědecké principy myšlení, podle nichž nás ovládají kauzální, příčinné události. Theodor W. Adorno roku 1962 ve své přednášce *Verse une musique informelle* akcentoval „*dnes zkomolené momenty racionalizace*“²², racionalizace chápané ve spojení se striktními schématy odtažitými od organického fungování, jaké představují procesy v přírodě. Zároveň však Adorno zdůrazňuje:

„*Pouze co je umělecky plně artikulováno, je obrazem neznetvořeného, a tím obrazem svobody. Umělecké dílo zplna artikulované do krajnosti vystupňovaným ovládním materiálu, které se na základě onoho ovládní nejvíce vzdaluje holé organické existenci, je zase také organickému nejbližší.*“²³

„*Kde chybí osud a náhoda, tam není svoboda.*“²⁴ Smyslový svět je hravým dítětem, díky němuž můžeme objevovat stále nové a nové vztahy. Náhoda skrývá dvě základní možnosti dělení, na náhodu chaotickou a náhodu řízenou. V podání Christiana Janeckého se setkáváme s rozčleněním na „*echte Zufall*“ a „*chaotische Zufall*“, přičemž ve svém dělení vychází z Leibnitzovy terminologie příčinné komplexivity rozumové (*Vernunftwahrheit*, náhoda řízená rozumem) a skutkové (*Tatsachenwahrheit*, náhoda řízená událostmi).²⁵ Skutková náhoda má otevřené možnosti jak v začátcích událostí, tak v jejich průběhu, kdy je ovlivňována mnohými faktory. Náhoda řízená rozumem je již ve svých počátcích či v průběhu nasměrována, aby došla svého kýženého cíle. Ve své podstatě skýtají obě varianty náhody mnohé možnosti.

Umělecká tvorba je sama o sobě nahodilou činností, která je však vždy kontrolována člověkem – jeho výtvarným citěním. Nahodilé operace jdou ruku v ruce s výtvarným prožitkem, jedno bez druhého – náhoda bez uměleckého potenciálu – by nebyla myslitelná. Všichni umělci, ať už je to malíř, spisovatel, hudebník či tanečník se mnohdy potýkají

²⁰ John CAGE: Neurčenost in: REICH Steve / CAGE John: Sborník textů, samizdat, 110

²¹ Bernhard HOLECZEK: Vorwort in: Bernhard HOLECZEK / Lida von MENGDEN (hrsg.): *Zufall als Prinzip. Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ludwigshafen am Rhein 1992, 7

²² Theodor W. ADORNO: *Verse une musique informelle*, in: *Nové cesty hudby*, Praha 1969, 7-36

²³ Idem, 13

²⁴ Vilém FLUSSER: *Mit dem Zufall gegen dem Zufall spielen*, in: Bernhard HOLECZEK / Lida von MENGDEN (hrsg.): *Zufall als Prinzip. Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ludwigshafen am Rhein 1992, 10

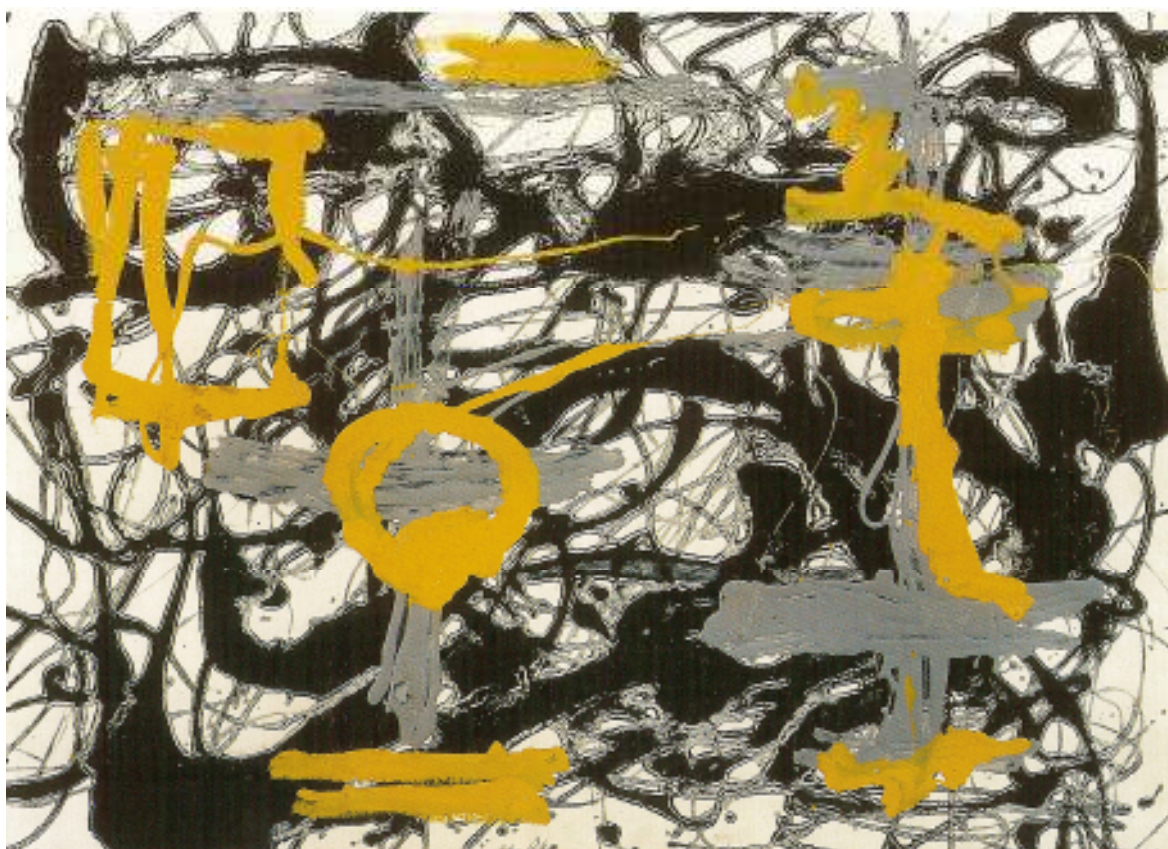
²⁵ Christian JANECKE: *Die Bedeutung des Zufalls in der bildenden Kunst*, Saarbruecken 1993, 1-3

s obavami, aby se jejich tvorba nestala konvenční, aby se tzv. umělecky nevyčerpali. Náhoda dokonalým způsobem umožňuje jejich projev ozvláštnit. Divák pak v dílech znovu spoluprožívá události, emotivní vzrušení, extenzi duchovních zážitků jednotlivých umělců.

Spontánní tvůrčí činnost oživuje prostor i čas, vyzývá diváka, čtenáře či posluchače ke spolupráci. Žádné umělecké dílo tedy není definitivní reflexí, ale neustále se na základě evokace přibližuje a vzdaluje, je obdivováno či zatracováno. Jádrem a smyslem spontánního umění je často spíše samo provozování, samotná tvorba než výsledná kompaktnost. Ať se podíváme na Pollockovy drip paintings, Cageovu Music of Changes, Joyceův román Ulysses či Cunninghamovy Events, všude nacházíme více možností, cest, otázek než definic, cílů či odpovědí. Netkví však v tom jejich síla? Tajemství, dobrodružství, stále nové objevy... Všechna díla skrývají mnoho otevřených nedefinovaných a nedefinovatelných okamžiků.

„Neexistuje žádná možnost ověřit, které rozhodnutí je lepší, protože neexistuje žádné srovnání. Člověk žije všechno hned napoprvé a bez přípravy. Jako kdyby herec hrál představení bez jakékoli zkoušky... Život se proto vždycky podobá skice. Ale ani „skica“ není přesné slovo, protože skica je vždy náčrtem něčeho, přípravou na obraz...“²⁶

Připravme nyní prostor náhodě v umělecké tvorbě. Začneme její typologií²⁷ a postupně se přes jednotlivé vybrané principy náhody spjaté s tvorbou Pollocka, Cage, Cunninghama a Joyce přeneseme z první do druhé poloviny 20. století.



1. Jackson Pollock: Number 12A, 1948

²⁶ Milan KUNDERA: Nesnesitelná lehkost bytí, Brno 2006, 16-17

²⁷ Typologií náhody se v roce 1992 zabývala výstava Zufall als Prinzip, ke které vyšel katalog: Bernhard HOLECZEK / Lida von MENGDEN (hrsg.): Zufall als Prinzip. Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ludwigshafen am Rhein 1992. Katalog se věnuje širokému spektru umělců pracujících s náhodou. Ačkoliv její autoři pracují s typologií náhody, tato studie z ní a priori nevychází. Navíc měla diplomová práce danou strukturu již před nalezením tohoto materiálu.

2.1. Typologie náhody

2.1.1. Náhoda na cestě ke svobodě abstraktního expresionismu, volné atonality a „čistého jazyka“

„Barva je prostředkem bezprostředně působícím na duši. Barva je klávesou. Oko je klavírem. Duše je pianem s velkým množstvím strun.“²⁸

Náhoda jako projev svobody začala na počátku 20. století čím dál tím více pronikat do tvorby jednotlivých umělců. Jejím přívrstkem byla potřeba úniku z řádu. Doposud se převážně ve výtvarném umění objevovala díla figurativní, v hudbě zněly tonální skladby, v literatuře panovala dějová linie. Postupné osvobozování od zaběhlých schémat a konvencí se výrazně projevuje v dílech ruského malíře Wassila Kandinského, německého skladatele Arnolda Schönberga a irského spisovatele Jamese Joyce. V jejich díle můžeme nalézt náhodu, která spontánně víří a působí tak jako tvořivý element. Není to náhoda, kterou poznáme u dadaistů či surrealistů, ale jistá míra spontaneity pomáhající umělcům nacházet v tvůrčím procesu určité organické vazby.

„Spontánní děje ovlivňují přírodní zákony, dovolte mi veliké slovo „kosmické zákony“. Umění může být velkým leda tehdy, je-li v přímém spojení s kosmickými zákony a podřizuje-li se jim. Tyto zákony podvědomě cítíme, když se blížíme přírodě nikoliv zvenčí, nýbrž zevnitř. Musíme umět přírodu nejen vidět, ale prožívat.“²⁹

Náhoda byla pomocným vodítkem, nedominovala jednotlivým obrazům, jen určovala směr. Samotní umělci, jak Kandinsky tak Schönberg, se jí spíše obávali – měli strach z živelnosti, která podle nich vedla k chaosu. Dle Schönbergových slov „svoboda musí existovat uvnitř jistých hranic, neboť úplná svoboda vede k chaosu“.³⁰

Podíváme-li se na tvorbu Wassila Kandinského (kolem let 1910-1914), kdy se snažil oprostit od figurativního zobrazení, musíme jeho dílo spojit s řízenou spontánností, jejíž pomocí se snažil dojít k vnitřnímu řádu organické kompozice, harmonii tvarů, linií, ploch i barev. Stejně jako později u Pollocka (jeho dripingových prací) spočívala Kandinského malba na formě a barvě. Kandinsky však pracuje podle určitých pravidel, která sepsal v knize *Über das Geistige in der Kunst*.³¹ Náhoda se u jednoho z prvních abstraktních malířů neobjevuje záměrně, ale pouze jako služebnice a zdroj inspirace.

Obraz s bílou formou z roku 1913 na nás působí svou organickou živelností diagonálně usměrněnou liniemi svírajícími ostrý úhel.

„Skrýtou konstrukci můžeme objevit také ve tvarech vržených na plátno jakoby nahodile, bez vzájemných vztahů: tato absence souvislosti vnějších je však zároveň předpokladem souvislosti vnitřních. Vnější rozvolněnost se rovná vnitřní soudržnosti. A ta je z hlediska obou elementů, lineárního i malířského, stejná.“³²

Vnitřní vzájemné vztahy jsou dány především psychologickým působením lineárního kontrastu dynamických křivek a statických přímek a spontánní barevnou harmonií. Přímé linie ostře protínají plátno, oblé tvary ho naopak uklidňují; překřížené čáry (červená s černou) se prolamují do prostoru, křivky dodávají na dynamice a pohybu. Barvy místy ohraničené linií, místy uvolněné ze zajetí tvaru, spontánně bují před očima diváka. Barevné plochy jsou vyváženy podle Goethovy, Steinerovy a Kandinského osobní symboliky a pravidel o

²⁸ Wassily KANDINSKY: O duchovnosti v umění, 1998, 49

²⁹ Walter KUGLER / Milan OPAVSKÝ / Zdeněk VÁŇA: Rudolf Steiner, Praha 1994, 28

³⁰ Theodor W. ADORNO: Vers une musique informelle, in: Nové cesty hudby, Praha 1969, 20

³¹ Wassily KANDINSKY: O duchovnosti v umění, 1998

³² Idem, 57

estetickém působení. Ornamentika tvarů (spojená s geometrickou formou a prvkem řádu) a barev (spojených s fantazií a spontánním výtvarným cítěním) působí u Kandinského jako „kaleidoskopický zmatek“, který „není dílem ducha, ale materiální náhody.“³³ Kandinsky však má na mysli ornamentiku, kterou v různých kulturách ovládá odlišná stavba (sama jeho tvorba spojovala tradice a symbolismus tří zemí, ve kterých pobýval – Ruska, Německa a Francie).



2. Wassily Kandinsky: Obraz s bílou formou, 1913

Tvary a barvy v Kandinského obrazech tvoří dokonale vyváženou organickou kompozici. Ač na první pohled mohou působit jako gejzír náhodně vyvěrajících trysek, není to zdaleka tak. Většinu obrazů Wassila Kandinského předcházela řada studií, které náhodu eliminují, malíř si na nich předem vyzkoušel působení jednotlivých barev a forem – od finálních děl se však studie i čas od času liší (například u obrazu a studie Obrazu s bílou formou). Skrze studie dochází Kandinsky ke zcela opačnému působení maleb než Pollock. Kandinsky v nich hledá vnitřní řád a spontánní harmonii, kdežto Pollock v nejspontánnější fázi drippingu zcela nevázaně, bez jakékoliv přípravné studie, propadá automatismu gesta, jenž posléze umocňuje spontánnost formálních vztahů. Kandinskij využívá náhodu jako pomocnici a inspiraci, kdežto Pollock jí zcela kráčí vstříc. V dílech Wassila Kandinského přicházíme do styku s druhem náhody řízené rozumem – náhodou racionální.

³³ Wassily KANDINSKY: O duchovnosti v umění, 1998, 91-92

O několik let dříve dospěl k adekvátní spontánnosti Kandinského přítel Arnold Schönberg, v tzv. volné atonalitě. Jejím východiskem je dvanáctitónová chromatická stupnice, kde stejné intervalové vzdálenosti mezi tóny zajišťují všem stupňům naprostou rovnoprávnost a z toho vyplývající svobodu vzájemných vztahů. Svoboda se prosazuje především v melodii a harmonii, tedy obdobně jako u Kandinského v liniích a barevných vztazích.³⁴ Skladatel zdůrazňuje „*pudový život zvuků ve volné atonalitě*“³⁵, nemá ale ještě na mysli náhodu jako takovou, chápe náhodu jako svobodu volby neomezenou spoutanými pravidly, zároveň však i svobodu jištěnou dokonalou artikulací „materiálu“. Právě onen důraz na „*do krajnosti vystupňované ovládnutí materiálu*“³⁶ je důsledkem strachu ze svobody.

1) Arnold Schönberg, Pět skladeb pro orchestr, IV. Peripetie (1909)

Schönbergova čtvrtá skladba Peripetie z cyklu 'Pět skladeb pro orchestr' je názornou demonstrací spontánnosti volné atonality, která se prosazuje ve všech hudebně výrazových prostředcích:

„Melodická linie se vyznačuje spontánním průběhem – tedy bez pravidelného členění a klenutí. Nepravidelné střídání chromatických postupů s velkými intervalovými skoky determinuje rozmáchle vlnovitý pohyb bez logického zakončení. Ten je umožněn i nezávislostí melodie na harmonii.

Sama harmonie, která byla v tonálním systému nejspoutanějším výrazovým prostředkem, prochází očistnou lázní svobody – a to nejen ve stavbě akordů, kde je možné uplatnit jakékoliv intervaly, tak i v jejich vzájemné návaznosti. Prolomení hranic minulé estetiky se netýká jen melodie a harmonie, ale zasahuje i ostatní hudebně výrazové prostředky. Dynamika ztrácí svůj původní charakter; místo širokého dramatického stupňování používá Schönberg působivého kontrastu extrémních poloh – střídání snového ticha s erupcemi hromu. Výsledkem je otevřený organický tvar, který plynule přechází do dalšího komplexu.“³⁷

Posluchač se noří do organického proudu tónů, které zpočátku nastupují velice razantně, dramaticky gradují, aby byly posléze uchláholeni jemnými tóny, které však vzápětí přecházejí do organické expresivity. Vstupuje do jakési otevřené spontánní formy korigované vnitřními pravidly (stejně jako Kandinského obrazy obsahují Schönbergovy skladby „*princip vnitřní nutnosti*“³⁸). S náhodou Schönberg však ještě pracuje velice opatrně, jak již bylo výše zmíněno, spíše ji chápe jako nositelku chaosu.

Využití spontánnosti ve výtvarném umění u Vasilije Kandinského je otevřenější, a to především v celkové organické tektonice obrazu. Východiskem je otevřený, spontánně nepravidelný celek, na který navazují další a další organické tvary. Míra spontánnosti, a tím i uplatnění náhody, se liší podle typu obrazu. Od roku 1909 rozděluje Kandinskij svá díla podle tří tendencí: improvizace, improvizace a kompozice.³⁹ Největší míra spontánnosti se uplatňuje v improvizacích. Improvizace čerpají, jak sám malíř uvádí, převážně z „*nevědomých, většinou spontánně vyjádřených vnitřních stavů a duševních pochodů, tedy reakcí na vnitřní svět.*“⁴⁰ Již v Improvizaci VII (1910) vidíme jistou proměnu vztahu linie a barvy v pojetí obrazové kompozice. Stále je zde zachována obrazová koncepce diagonály, ale barvy již přesahují ohraničené celky, zcela spontánně přechází jedna v druhou. Teplé a studené barvy ztrácejí svá „určená“ místa – teplé se objevují v zadním plánu, studené v předním. Centrum obrazu se nachází na horizontu, kam se sbíhají veškeré linie spolu se dvěma naznačenými postavami.

³⁴ Více in: Jaroslav BLÁHA: Křížovatka geneze moderního malířství a hudby, UK PedfUK 2007, 197-206

³⁵ Ibid, 199

³⁶ Idem, 200

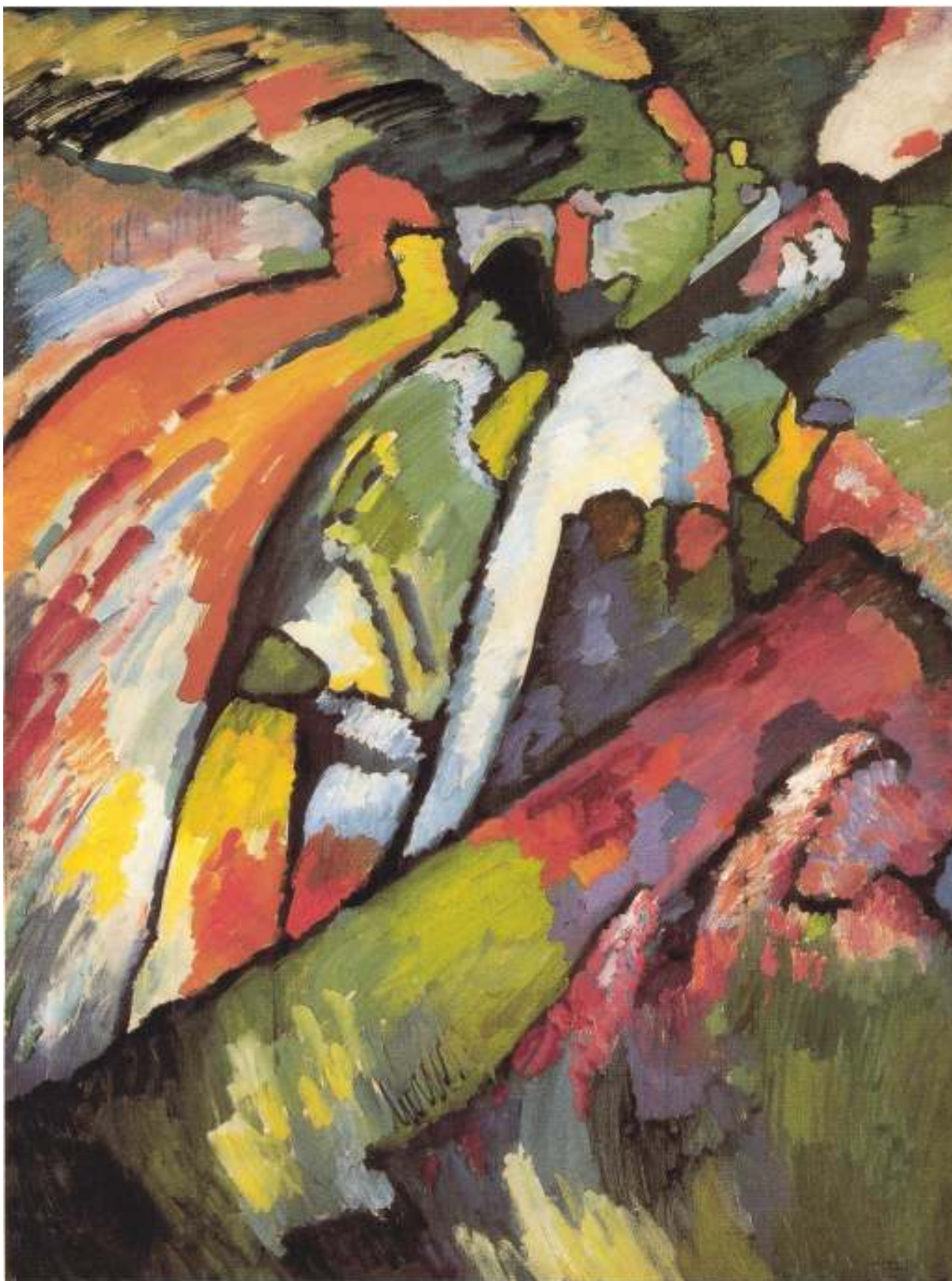
³⁷ Ibidem, 197

³⁸ O vnitřní nutnosti často mluví Wassily Kandinsky in: Wassily KANDINSKY: O duchovnosti v umění, 1998

³⁹ Idem, 112-113

⁴⁰ Ibidem, 34

Spontánnost disonantních souzvuků barev, které jsou pojímány stejně jako tvary linií samy o sobě, se prosazují zejména v prostoru obrazu, který se energicky proměnil.



3. Wassily Kandinsky: Improvizace 7, 1910

Ve spojení se spontánností uměleckého projevu, v níž hraje náhoda klíčovou roli, zdůrazňuje Adorno⁴¹ jeden závažný aspekt, který označuje jako „*překvapení ucha*“, které u Kandinského přechází do vizuální roviny – „*překvapení oka*“. Kandinskij i Schönberg prosazují spontánnost postavenou na organickém tvaru, kde se linie a barva či melodie a harmonie osvobozují od povinnosti definovat tvar, který i navzájem k sobě se stává nezávislým.

Tak jako se osvobozují formální výrazové prostředky u Kandinského, hudební u Schönberga, tak se postupně uvolňuje jazyk u Jamese Joyce. V básnické sbírce *Chamber Music* (1907) se již nachází tendence osvobozování jazyka od reálně posloupného plynutí, dále zde Joyce úzce propojuje archaismy s hovorovými tvary a neologismy. Hned v první sloce odkazuje na vesmírný řád a zpodobňuje některé živly, které spontánně reagují na jakékoliv i mírné změny. *Strings in the earth and air: Make music sweet;; Strings by the river where: The willows meet. ...*(živly jako země, vzduch a prapočátek života – vodu – tedy, chcete-li řeku, nalezneme i na začátku posledního Joyceova experimentálního díla *Work in Progress: Finnigans Wake* viz str. 56-58)

I

Strings in the earth and air
Make music sweet;

II

The twilight turns from amethyst
To deep and deeper blue,

...

IX

Winds of May, that dance on the sea,
Dancing a ring-around in glee⁴²

Všichni zmínění umělci – Kandinskij, Schönberg i Joyce – pracují s náhodou vybraným způsobem. Využívají ji jako možnou inspiraci, kterou však posléze podrobují racionální kontrole. Barvy i tóny k sobě navzájem vztahují vnitřními pravidly. Umělci tak při percepci jejich díla dospěli k množování představ, jejich spontánnímu bujení. Rozkvétají i slova v Joyceově *Chamber music*. Spontaneita se stále více prosazuje. Později ovládne uměleckou tvorbu, což uvidíme na komparaci děl: Joyceova *Odyssey*, Pollockových *drip paintings*, Cageových *Music of Changes* a také Cunninghamových *Events*.

⁴¹ Theodor W. ADORNO: *Vers une musique informelle*, in: *Nové cesty hudby*, Praha 1969, 7-36

⁴² James JOYCE: *Chamber Music* in: <http://www.theotherpages.org/poems/joyce01.html>

2.1.2. Náhoda jako prostředek hry

„Prohlašujeme, že spontánní komplementarismus je pro malířství bezpodmínečnou nutností, tak jako volný verš pro básnictví a polyfonie pro hudbu; ...“⁴³

První bod z: La pittura futurista. Manifesto tecnico (Boccioni, Carrá, Russolo, Balla, Severini), Milano 11.4.1910

Náhodná, spontánní setkání hravé tvorby se udála v první polovině 20. století v dílech futuristů, dadaistů a surrealistů. Surrealisté si pohrávali s vědomím, dadaisté destruovali předměty a slova, futuristé hravou formou obdivovali pokrok. Futuristé obdivně oslavovali dobové podmínky, zatímco dadaisté svojí tvorbou proti dané situaci brojili. Společná jim byla hra se slovy a předměty, které osvobozovali od konvenčního užití a spontánně je mezi sebou kombinovali. Futuristé jim dodávali atributy pokroku – pohyb, dynamiku, světlo – a další. Sloučili senzibilitu avantgardy s masovou kulturou. Snažili se zrušit mnohé rozdíly. Jednou z futuristických strategií bylo zrušení rozdílu mezi tělesem v klidu a tělesem v pohybu (tzv. kinestezie) a také zboření hranic mezi různými smysly (například mezi zrakem, sluchem a hmatem – nazývané synestezie, o které jsme již hovořili v první části práce v souvislosti se C.G.Jungem). Nejlépe se synestezie prosadila v technice koláže.

Carlo Carrá ve svém díle Intervencionistická demonstrace představuje příklad futuristické estetiky v době před první světovou válkou



4. Filippo T.Marineti: Zang Tumb Tuum, 1914



5. Carlo Carra: Intervencionistická demonstrace, 1914

Do kruhu (symbolizující pohyb – změnu) koncipované dílo je složeno z mnoha výstřížků novinového písma (ukazujícího na masovou kulturu). Synestezie se v obraze prosazuje užitím různých citoslovčí evokujících například údiv (O/oo/O), smích (ECHI), vlak či zvuk sirén (HU-HU-HU), řev motorů či pušek (TRrrrrrrrrr či traaak tatatraak) nebo údery bubnu (ZANG TUMB TUUM). Slova, která foneticky imitují určité zvuky se nazývají onomatopoeia. Osvobozují jazyk od zaběhlých konvencí, kdy slovo ztrácí spjatost s původním jednáním či předmětem. Parole in libertá („slova ve svobodě“, volnosti pohybu) působí nespoutanou hravou obrazností.

Tak jako Carrá evokuje zvuky, nabízí Filippo Tommaso Marinetti další rozměr psaného slova.

⁴³ Miroslav LAMÁČ: Myšlenky moderních malířů, Praha 1989, 148

Pomocí různých typografických a ortografických variací a nestrukturovaného prostorového uspořádání se snaží vyjádřit pohledy, zvuky a vůně ze zážitků z Tripolisu. Básnické umění podléhá aktuálnímu dění, je zcela spontánní, zahrnuje výkřiky, zvuky, asonance ad. Slova této poezie nejsou zdaleka slovy mluvenými, ale optickými znaky skutečnosti. Báseň se odpoutala nejen od řeči, ale i od syntaxe, osvobodila se ze zajetí popisné funkce. Odhaluje osobní senzibilitu člověka, je výrazově experimentální, přičemž přitahuje hudbu podvědomí a skrze pohyb tanečním krokem vyjadřuje jednotlivé události a pocity. Futuristé se snažili separovat předmět svého vlastního psaní s takovou naléhavostí, že dospěli až k vytvoření nové antisémantické a antilexikální poezii.⁴⁴

Tak jako byla v poezii osvobozena slova, byly zvuky emancipovány v hudbě. Dva roky po vydání Manifestu futurismu (1909), byl zveřejněn Technický manifest futuristické hudby. Z hlediska přístupu k výrazovým prostředkům hudebního tvaru požadoval enharmonickou spontánnost, volný rytmus polyrytmické pulsace a sloučení harmonie a kontrapunktu v absolutní polyfonii.⁴⁵ Stejně jako poezie vyžadovala vyjádření všedního života, tak i futuristická hudba požadovala, aby zvuky, hluky a ruchy byly chápány jako nová inspirace (tento fakt znovu objevíme u Johna Cage v Music for Tape a v tvorbě hnutí Fluxus). Russolo vytvořil doslova itinerář „hlukových zvuků“. Vytvořil šest „hlukových rodin“, které si díky zvukovému proudu vyžádaly i specifickou notaci:

1. Hromobití, Exploze, Výbuchy, Rachot, Dunění
2. Sykot, Dýchání
3. Šumy, Bručení, Vrčení, Klokotání
4. Skřípot, Šelesty, Bzukot, Praskot, Tření
5. Zvuky bicích nástrojů s použitím: kovu, dřeva, kůže, kamenů, pálené hlíny atd.
6. Zvířecí a lidské zvuky: výkřiky, skřehot, mňoukání, jekot, vytí, smích, reptání, vzlyky⁴⁶



I. Luigi Russolo: Proclitnutí města pro intonarumori, 1914

Skladba Proclitnutí města... překvapovala nejen užitím zcela nové hudební estetiky, ale i spontánností, díky které dílo vznikalo. Míšení jednotlivých hluků vytvářelo nelibé souzvučky. Všechny ruchy jsou známy, pro každodenní kontakt s nimi však ztrácíme spojení. Stávají se až tak součástí našeho života, že jsme je místy i zcela přestali vnímat. Russolo, stejně jako později Cage se snažili na dané zvuky znovu upozornit a začlenit je zpátky do sféry vnímání.

⁴⁴ Více in: Hal FOSTER / Rosalind KRAUSS / Yve-Alain BOIS / Benjamin H. BUCHLOCH: Umění po roce 1900, Praha 2007, 95-96

⁴⁵ Ester COEN: Futurismo, Firenze 2000, 35-39

⁴⁶ Futurismus a hudba (přeložil J. Prokop), in: *Jazz* 27/28, samizdat, 49

2.1.3. Náhoda ve službách boje proti konvencím

„Trois Stoppages waren eine erste Geste, die mich von der Vergangenheit befreite.“⁴⁷

Náhoda také bojuje proti konvencím, proti zaběhlým schématům. Díky ní mají umělci možnost svobodně se vyjadřovat. Jedním z prvních, kdo se k náhodě jako k osvobozujícímu prvku tvorby obrátil a hrdě ji propagoval, byl Marcel Duchamp. Přistupoval k ní intelektuálním způsobem. V první řadě vytvářel umělecké artefakty z původně běžně užívaných předmětů (ready-mades). Povýšil tak předměty denní potřeby do stavu uměleckého přeměnou jejich funkce. Sám v této souvislosti akcentoval roli náhody takto:

„Cokoliv se čirou náhodou zvolí a určí se za umělecké dílo.“⁴⁸

Setkáváme se zde s náhodou koincidenční, kdy již hotový předmět náhodně připomíná více věcí naráz. (např. Fontána, Sušák na láhve)⁴⁹ Skrze objekty ready-mades se snaží nacházet „čistý jazyk“ výtvarného umění, stejně jako hledá Joyce „čistý jazyk“ myšlení, toku vědomí v románu *Ulysses* a *Finnegans Wake*.

Marcel Duchamp se v náhodě snažil najít prostředek organického řádu, místo aby ji podřídil vlastním pravidlům, provokoval náhodu matematickým duchem:

„Jestliže horizontální nit spadne z metrové výše na horizontální plochu, libovolně pozmění svou podobu, jejím výsledkem je nový názor na jednotku délky.“⁵⁰

Duchamp provedl tento pokus třikrát a získal tak „na vědecké bázi“ tři průměrné míry. Tvar nití přilepil vedle sebe na tři modrá skla a dále je překreslil na tři dřevěná pravítka.

„Konzervoval“ tak tedy náhodu a realizoval zákon „nové fyziky“, který je výsměchem vší zděděné logice.“⁵¹

Dílo 'Trois Stoppages étalon', tedy 'Tři ustálené prototypy měř' vytvořil v letech 1913-1914, stejně jako skladbu pro tři hlasy nazvanou 'Erratum musical', kterou složil podle návodu Lewise Carolla:

„Nejprve napiš větu, (potom ji rozstříhej na slova) zamíchej a napiš (v pořádku, který určila náhoda).“⁵²

Vedle 'Erratum musical' vznikla ještě jedna skladba označená stejným titulem jako Velké sklo.

„Skladba je složitě vymyšlena – noty jsou voleny koulemi, na každé z nich je vyznačen číslicí jeden z 89 tónů běžného klavíru a jsou umístěny do kornoutovité nádoby, z jejíhož otevřeného dna padají v náhodném pořadí do vagónů ujíždějícího dětského vláčku.“⁵³

Velké sklo, nazývané také Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce (1915-1923) představuje asi nejznámější Duchampovo dílo, které umělec provázelo celým jeho životem. Toto komplikované a mnohými interpretované dílo v sobě skrývá celou škálu výtvarných problémů, na které ale v naší práci nezbyvá místo. I do tohoto projektu přenesl Duchamp své

⁴⁷ Marcel DUCHAMP: Es ist zwar Allen gesagt, aber muss auch etwas offen bleiben, in: Bernhard HOLECZEK / Lida von MENGDEN (hrsg.): Zufall als Prinzip. Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ludwigshafen am Rhein 1992, 28

⁴⁸ Marcel DUCHAMP: Es ist zwar Allen gesagt, aber muss auch etwas offen bleiben, in: Bernhard HOLECZEK / Lida von MENGDEN (hrsg.): Zufall als Prinzip. Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ludwigshafen am Rhein 1992, 29

⁴⁹ Více o koincidenční náhodě in: Christian JANECKE: Kunst und Zufall, Nürnberg 1995, 131-150

⁵⁰ 3 Standart Stoppages in: <http://www.understandingduchamp.com/>

⁵¹ Václav KOVÁŘ: Mýtus Dada II. Zákon náhody, in: <http://www.pwf.cz/cz/archiv-autoru/ludvik-kundera/153.html>

⁵² Petr DORUŽKA (ed.): Hudba na pomezí, Praha 1991, 111

⁵³ Jindřich CHALUPECKÝ: Úděl umělce. Duchampovské meditace, Praha 1998, 198-199

‘Ustálené prototypy měř’. V příslušném perspektivním zkruslení přenesl ‘Trois Stoppages étalon’ na spodní část skla, do oblasti Hřbitova uniforem a livřejí.⁵⁴ V tzv. druhém životě díla, kdy se při převozu objekt částečně rozbil, vešla do díla nepřipravená intervence náhody.⁵⁵



6. Marcel Duchamp: ‘Trois Stoppages étalon’ (‘Tři ustálené prototypy měř’), 1913-14

Nejprve byl Duchamp z této situace nespokojen, ale posléze shledal, že pouze takto dílo aktuálně reaguje na dobu (pukliny navíc sledovaly podobný tvar jako ‘Tři ustálené prototypy měř’). Objektivně artikuloval spontaneitu, přičemž po čase tuto náhodu uvítal, jelikož zcela odpovídala jeho představě „nedokončeně dokončeného díla“. ‘Tři ustálené prototypy měř’ vznikly způsobem připomínajícím jakýsi ritus. Jeho smyslem nebylo nic jiného, než uvolnit prostor pro náhodu; co tady vzniklo, by se mohlo nazvat jejím prostým památníkem.

Ve starých náboženstvích se za posvátná pokládala místa, kde se událo něco nepředvídatelného, vymykajícího se z navyklého řádu světa – tajemství, zázrak. Byla, mohli bychom říci, jakýmsi akumulátorem nadpřirozeného, božského. Tam byl začátek historického vědomí. V tom smyslu ‘Tři ustálené prototypy měř’ jsou tou „konzervou náhody“ (hazard en conserve):

„jsou také posvátným místem, svědectvím zázraku, kdy do vesmíru ve všem předurčeném vnikla náhoda, nepředvídatelnost, svoboda. Je zde, existuje...“⁵⁶

⁵⁴ Více k Trois Stoppages étalon a náhodě in: Jindřich CHALUPECKÝ: Úděl umělce. Duchampovské meditace, Praha 1998, 195-201

⁵⁵ Stalo se tak v roce 1927. Andrew Bogle nazval tuto událost Apoteóza náhody. Bernhard HOLECZEK: Zufall als Glücksfall, in: Bernhard HOLECZEK / Lida von MENGDEN (hrsg.): Zufall als Prinzip. Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ludwigshafen am Rhein 1992, 19

⁵⁶ Jindřich CHALUPECKÝ: Úděl umělce. Duchampovské meditace, Praha 1998, 201

2.1.4. Náhoda jako prostředek destrukce

„Když se dada roku 1916 vynořilo z temných hlubin Curychu, bylo šílenství a vraždění již rozpoutáno. Lidé, kteří se přímo nepodíleli na tomto obludném šílenství, jako by nechápali to, co se děje kolem. Jako bludné ovce dívali se do světa skelnýma očima. Dada chtělo vytrhnout lidstvo z jeho ubohé neschopnosti. Dada si hnusilo rezignaci. Hovořit o zmatenosti a nereálnosti dada a neuvědomovat si jeho převažující reálnost znamená postihovat jenom bezcenné fragmenty. Dada nemělo smysl frašky.“⁵⁷

Vzpomínka Hanse Arpa demonstruje příčiny radikální proměny role umění, které již není jen výpovědí doby, ale aktivní iniciativou usilující o změnu situace. Šok z 1. světové války, deziluze, kterou vyvolala, vedl ke změně role náhody, která se spojila s destrukcí, jenž se stala prostředkem nekompromisního boje proti lhostejnosti a chaosu. Destrukci, stejně jako svobodu vyjádření, dadaisté užívali ve své tvorbě jako další nástroj umění. Byla příznačným vyústěním dobové situace, kdy skrze ni dávali umělci najevo svůj odpor vůči společnosti slepě přihlížející hrůzám války. Destrukce byla reakcí na chaotický svět v boji proti zavedeným konvencím. Nastal čas využívání netradičních předmětů, materiálů nalezených na smetišti, absurdity i progresivního výtvarného myšlení.

Nová forma uměleckého projevu se udála na půdě neutrální země – ve Švýcarsku, Curychu. Zde, v Cabaretu Voltaire, se bořily nejen hranice mezi literaturou, divadlem, tancem, hudbou a výtvarným uměním, ale také se ve značné míře uplatňovala náhoda. Tento curyšský kabaret sdružoval mnoho osobností tehdejšího uměleckého světa a skýtal multikulturní⁵⁸ a univerzalistické⁵⁹ možnosti. Měl dokumentovat, transformovat a experimentální formou podávat informace o uměleckém dění. Forma maximální míry improvizace, performance prováděné v Cabaretu Voltaire uvolňovala náhodě značné pole působnosti. Náhodná, svobodná vyjádření byla alfou a omegou dadaistického projevu.

Dadaisté ve své podstatě nemluvili o umělecké tvorbě, ale o výrobě, jejímž základem byl právě princip náhody a montáže. Díky spontánní činnosti vznikala neobvyklá estetická a fantazijní spojení ve slovech i obrazech. Cabaret Voltaire byl založen za účelem propagace nových myšlenek. Všem protagonistům hnutí Dada přísluší hravá forma uměleckého vyjádření, každý s protagonistů se s principem náhody potýkal jiným způsobem.

Jean Arp popisuje noc v Cabaretu takto:

„Úplný bláznec. Lidé kolem nás křičí, smějí se a gestikulují. Naši odpovědi jsou milostné vzdechy, výbuchy škytavky, básně, bučení a mňoukání středověkých brüitistů (doslova hlučistů). Tzara kroutí zadkem jako orientální tanečnice břichem. Janco hraje na neviditelné housle, uklání se a fídlá. Paní Henningsová s tváří Madony provádí roznožku. Huelsenbeck neustále útočí na velký válec a Ball, bledý jako křídový duch, jej doprovází na klavír. Obdrželi jsme čestný titul nihilistů.“⁶⁰

Tristan Tzara, zakládal svou tvorbu na náhodných asociacích, na základě práce s nevědomím, tedy na psychologické bázi působení slov v obrazech (optophonické básně). „Myšlení se dělá v hubě“, Tzarův okřídlený výrok, jímž odkazuje na spontánní projev

⁵⁷ Miroslav LAMAČ: Myšlenky moderních malířů, Praha 1989, 308.

⁵⁸ Němci Richard Huelsenbeckem, Hugo Ball, Emmy Hennings, Kurt Schwitters, Francouz Hans Arp, Rumun Marcel Janco či pofrancouzštělý Rumun Tristan Tzara

⁵⁹ při představeních kooperovaly jednotlivé obory – výtvarné umění (Hans Arp, Hugo Ball...), hudba, literatura (Tristan Tzara, Guillaume Apollinaire...), tanec (Sophie Taeuberová), více o Teaberové jako tanečnici in: Naomi SAWELSON-GORSE (ed.): Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity, Massachusetts, 1998, 527-534); v 60. letech navázalo na tvorbu sdružení Fluxus

⁶⁰ Hal FOSTER / Rosalind KRAUSS / Yve-Alain BOIS / Benjamin H. BUCHLOCH: Umění po roce 1900, Praha 2007, 136

umělecké tvorby. Osvobozuje slova od jejich významů, dává jim svobodu a emancipuje je do pozice samostatně působících entit.

Slovní obraty vznikaly několikerým způsobem. Tristan Tzara, duchovní otec dadaistického hnutí, který v letech 1918 a 1920 sepsal Manifest dadaismu (Manifesty pana Antipirina), dává pro psaní básní takovýto recept:

„Vystříhejte z novinového článku jednotlivá slova, slova o sobě, tedy osvobozená slova; hodte je do klobouku, zatřeste a potom vybírejte podle náhody jedno po druhém a opište je pečlivě za sebou na papír: hle, dadaistická báseň k vašemu obrazu, báseň, jenž se podobá vaší individualitě, neboť jste řídili osud a náhodu vlastní rukou.“⁶¹

Hans Arp uváděl své básně k životu trochu jiným způsobem:

„Slova, hesla, věty, které jsem vybral z novin a zvláště z jejich inzerátů, tvořily v roce 1917 podstatu mých básní. Často jsem volil v novinách slova a věty tak, že jsem je se zavřenýma očima tužkou zatrhával. Říkal jsem těmto básním 'arpády'. Kolem slov a vět vybraných z novin jsem lehce a improvizovaně ovíjel a splétal nová slova a nové věty.“⁶²

Pracoval s náhodou organickým způsobem, nabaloval na jednotlivá vybraná slova (viz báseň Světadiv) další, vlastní slova.

*SVĚTADIV pošlete ihned lístek zde je část z prasete
Z všech 12 částí poskládaných plošně nalepených
Vznikne zřetelný boční tvar vystřihovánky
Úžasné laciné všichni kupují...⁶³*

Arp destruoval, rozkládal text či obraz na jednotlivé znaky a prvky, které posléze náhodným způsobem spojoval opět dohromady.

Kurt Schwitters jde ještě dále než Tzara a Arp, sestavuje básně z písmen. Uvědomuje si nedostačující funkci literatury, totiž, že literatuře chybí zvuk. Ten vychází z úst při mluveném slově, a tak si Schwitters sám své básně recituje (nazývá je Ur-Sonaty), a tím do literatury vnáší hudební prvky. Básně z písmen nazývá Lautgedichte,⁶⁴ tedy zvukové básně. Sonáta se skládá ze čtyř rytmů, úvodu, konce a kadence ve čtyřech tempech. První rytmus je rondo, se čtyřmi motivy, které v textu určují sonátu. Je to rytmus, silný a slabý, hlasitý a tichý, těžký a rozlehlý... Čárky, vykřičníky, otazníky, pomlčky a další znaménka mají nahradit gesto, jenž akustickým kouzlem autorova hlasu získává na výrazu. Náhoda se zde uplatňuje ve výběru písmen, která však musí plnit funkci požadované kadence.

2) Kurt Schwitters: Ursonata, 1922-1932

Básně se stávaly momentálními tvůrčími událostmi. Podobným způsobem jako vznikala náhodná poezie, probouzela se k životu i výtvarná tvorba. Hans Richter o náhodě tvrdil:

„Náhoda byla naším poznávacím znamením...Jevila se nám jako magická procedura, díky ní jsme nevnímali bariéry kauzality, vědomý projev vůle; s náhodou jsme hlouběji zaostřili vnitřní ucho a oko, ponořili se do nových myšlenek a zážitků.“⁶⁵

Tento německý umělec pracoval převážně s pohybem a světlem. Používal malby za šera a tmy, kdy obrazce vytvářel skrze pohyb a plastické světlo. Ukázkou z jeho díla je například ještě nezmiňované, avšak neméně důležité umělecké odvětví, jakým je avantgardní film. Rhythmus 21 je černo-bílým filmem z roku 1921,⁶⁶ kde bílé geometrické obrazce vycházejí a

⁶¹ Karel TEIGE: Dada, in: *Avantgarda 2*, 1926, 298

⁶² Ludvík KUNDERA: Dadasnivec a dadaklaun in: Hans ARP: Na jedné noze, Praha 1988, 13

⁶³ Hans ARP: Na jedné noze, Praha 1988, 56

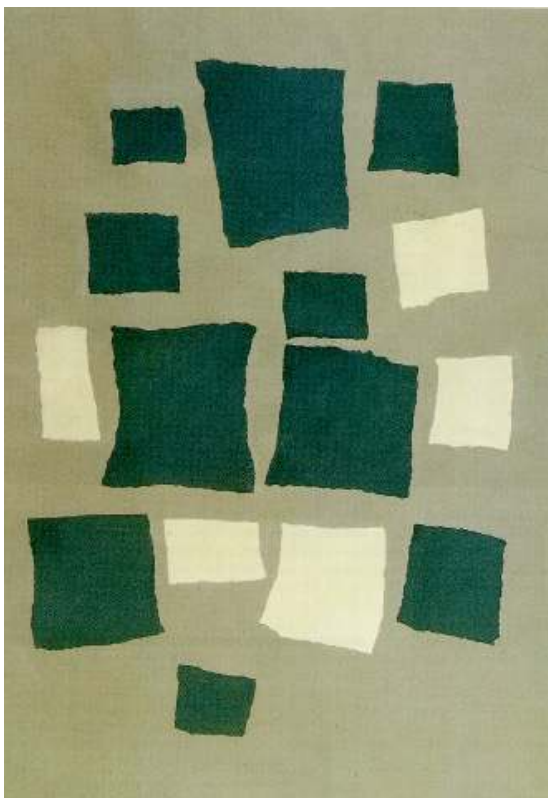
⁶⁴ „Hlasité básně“ spadají do lyrické tvorby poezie („Lautpoesie“), kterou se zabýval i např. Christian Morgenstern

⁶⁵ Hans RICHTER, in: Bernhard HOLECZEK: Náhoda jako šťastná událost, in: Bernhard HOLECZEK / Lida von MENGDEN (hrsg.): Zufall als Prinzip. Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ludwigshafen am Rhein 1992, 17

⁶⁶ Film k shlédnutí in: <http://www.youtube.com/watch?v=uhv2KpQGMqY>

zase zanikají na tmavém pozadí. V průběhu sledujeme spontánně se transformující čtverce do obdélníků a naopak. Vnímání diváka je u takovýchto děl založeno na momentální spontánní evokaci, neboť dílo k ničemu neodkazuje, na nic neodpovídá, ale převádí smyslový vjem přímo do šedé kůry mozkové.

Z výtvarné oblasti tvorby Hanse Arpa jsou známé jeho konfigurace, kde představuje vzájemné vztahy oblých organických tvarů. Vytvořil řadu koláží, jež můžeme rozdělit na koláže z řezaných papírů ('papiers collés', které vytvářel již v prvním „dada roce“ 1916) a koláže z trhaných papírů ('papiers déchirés', které vznikaly kolem roku 1930 ze starých 'papiers collés'), na nichž zapracoval čas: vlhkost, horko, špína, mráz). Koláže z řezaných papírů byly nejprve stříhány nůžkami. Aby však Arp zbavil linii subjektivitu ruky, uvedl náhodné tvary k životu tak, že se uchýlil k užívání řezačky.⁶⁷ 'Trhané koláže' vytvářel roztrháním starších koláží, které v náhlém rozpoložení mysli slepoval, aniž by hleděl na nepravidelnosti, rozpíjení tuše na podklad či barbarskou práci lepidla. Výsledek mu připadal svrchovaně pravdivý, zachycoval pomíjivost času a nestálost lidské existence.⁶⁸ V téže době vznikají i první prostorové plastiky, jež na první pohled působí zcela koncepčním dojmem. Je to dáno jak materiálem, tak především předem daným podkladem i počtem a tvarem oválných předmětů. Dílo 'Objekty rozhozené podle zákona náhody' vytváří konstelace, které se podílejí na mnohotvárné hře. Stejně jako u umělcových koláží, které vznikaly náhodným rozhozením trhaných papírů, i tento objekt se zrodil na základě spontánního vržení předmětů na podložku.



7. Hans Arp: Objekty rozhozené podle zákona náhody, 1916-17



8. Kurt Schwitters: Konstrukce pro urozené dámy, 1919

Arp sám velmi často hovoří o roli náhody ve svém díle. Distančuje se od své práce vzniklé náhodným procesem jako by byl jen nestranný divák a jako by jiné síly dávaly tvar a podobu

⁶⁷ Na těchto kolážích pracuje se svou ženou Sophií Taeuberovou, Ludvík KUNDERA: Dadasnivec a dadaklaun. in: Hans ARP: Na jedné noze, Praha 1988, 17

⁶⁸ Idem, 1988, 25

jeho kreacím.⁶⁹ Je to však spíše gesto, papíry se poskládaly do krásných skupenství právě jemu, musel tedy vycítit moment, kdy dílo nepotřebuje dalších zásahů. Hrál si se slovy, obrazci a tvary na základě přirozeně nahodilých zákonů. Spolu s ním pracovala na obrazech, kolážích a tkaných dílech manželka Sophia Täuberová. Jejich díla, jak Arp později uvedl, patřila pravděpodobně k prvním příkladům „konkrétního umění“ – „čistého a nezávislého“ a „elementárního a spontánního“ umění.⁷⁰

Koláži jako prvku uměleckého vyjádření se mezi jinými věnoval také německý umělec Kurt Schwitters. V rozmezí let 1919-1922 pracoval na řadě Merz-obrazů (Merzbilder), které spolu s Merz-časopisem, Merz-stavbou (Merzbau), Merz-sochami, Merz-scénami a Merz-poezií spadají do široké škály jeho tvorby. Vytvořil velké množství koláží a asambláží z předmětů nalezených na ulici či skládkách (objekt trouvé), které pomocí tzv. metody „*poezie klobouku*“ ve své tvorbě používal. Sbíral předměty, které posléze dle náhodnosti hmoty, tvaru nebo barev sdružoval ve výtvarné objekty. Využíval vše – kousky dřeva, železa, poštovní známky, kameny, zátky, odstřížky plechu, obálky, lístky z tramvaje, slepičí pířka atd.

„*Neboť umění není nic jiného než ztvárnění pomocí libovolného materiálu*“.⁷¹

Jeden z takových příkladů využití náhody najdeme v díle 'Konstrukce pro urozené dámy'. Ve změti spontánně vybraných předmětů, jakými jsou například kusy dřeva, kolo od vozíku či kovový trychtýř, v šedi těchto již nepotřebných a nefunkčních věcí, nacházíme barevně i tvarově harmonickou kompozici. Základní osu díla tvoří dvě různoběžné dřevěné plaňky, jedna vertikálně vztyčená, druhá diagonálně protínající spodní část obrazu. Spolu s dalším dřevem vytváří trojúhelník doplněný dalším tvarem – kruhem – v podání kola. V zadním plánu obrazu se nachází ještě několik čtverců a obdélníků, doplňující předešlé geometrické obrazce. Nešlo o schématické zobrazení, každý Merzbild s sebou přinášel nové výtvarné možnosti, náhodná spojení výtvarných i nahodilých předmětů, které pojily dohromady umělcův výtvarný cit a intuitivní jednání. Na základě smísení zcela pravidelných tvarů s jinými náhodně (neobyčejně) vybranými, již zničenými předměty, vzniklo toto spontánní (nahodilé) dílo plné tajuplné přitažlivosti.

⁶⁹ Ludvík KUNDERA: Dadasnivec a dadaklaun. in: Hans ARP: Na jedné noze, Praha 1988, 20

⁷⁰ Hal FOSTER / Rosalind KRAUSS / Yve-Alain BOIS / Benjamin H. BUCHLOCH: Umění po roce 1900, Praha 2007, 137

⁷¹ Zitate, Das literarische Werk in: http://de.wikiquote.org/wiki/Kurt_Schwitters

2.1.5. Náhoda a imaginace

„Že by základní zákony fantazie byly protikladné (nikoliv převrácené) k zákonům logiky?“⁷²
Novalis

Košile

... *Krásná jak džber vody převržený*
v smutečném domě
Krásná jak jehla v březové kůře na níž je vyryt
letopočet
Krásná jak makovice již se dotkl zvon
Krásná jak střevíc plující za povodně podél okna
s petrolejovou lampou
Krásná jak hranice dříví na níž usedl motýl
Krásná jak pečené jablko ve sněhu
Krásná jak pelest zasažená kulovým bleskem
Krásná jak mokrý hadr v plameni
Krásná jak pecen chleba o půlnoci na chodníku
Krásná jak knoflík na zdi kláštera
*Krásná jak poklad v květináči*⁷³

Báseň Košile od Vítězslava Nezvala uvádí tvorbu surrealistických umělců, kteří pracují s představivostí, asociativní metodou, metaforou a automatismem. Krása nejen v literární, ale i ve výtvarné surrealistické estetice probouzí fantazii a spojuje neotřelá sousloví, která mnohdy působí i jako protiklady (např. zde „mokrý hadr v plameni“). Pro surrealistické formy promluvy jsou typické věty, otázky a odpovědi, jejichž stopy se nachází při spontánním jednání či určitých patologických stavech. Například: „Jak se jmenujete? – Pětačtyřicet domů.“ (Ganserův symptom neboli odpovědi mimo souvislost).⁷⁴ Surrealistické metody nabízí spontánní procesy, které jsme již našli u dadaistických umělců,⁷⁵ surrealismus však navíc nastavuje jejich metafyzickou „tvář“. Nadsmyslové vnímání surrealismu neboli nadrealismu vychází z Freudova Výkladu snů (poprvé vyšel v roce 1900) a analytické psychologie C.J.Junga. Sný jsou směsicí náhodných spleť myšlenek a představivosti ukrytých v našem nevědomí. Báseň Novalis o snu řekl:

„*Sen nás poučuje obdivuhodným způsobem o lehkosti, s jakou duše vniká do každého předmětu, ba jak se v něj proměňuje.*“⁷⁶

V souvislosti se snem nám vyvstává nejen problematika jeho výkladu, čtení, ale také rozlišení snu denního a nočního. Tím se zabýval francouzský filosof Gaston Bachelard, který diferencoval sen od snění poprvé v knize Psychoanalýza ohně.⁷⁷ Zatímco sen postupuje lineárně a v průběhu zapomíná na svůj vývoj, snění pracuje hvězdovitě. Vrací se vždy ke svému středu, odkud vysílá nové paprsky. Noční sen má tedy většinou nejasnou konstrukci, často i osoby nám známé a ve snu poznané získají jinou podobu, náhodně se transformují. Sigmund Freud ještě nerozlišoval mezi nočním a lucidním snem, pokud šlo o interpretaci jejich obsahu. Snové symboly redukoval na příznak či znak výchozí sexuální energie.

⁷² Jan TOMEŠ (ed.): Magnetická pole, Praha 1967, 142

⁷³ Vítězslav NEZVAL: Žena v množném čísle, Praha 1936, 35

⁷⁴ André BRETON: Manifesty surrealismu, Praha 2005, 50

⁷⁵ Mnoho dadaistů také volně přešlo do surrealistické skupiny (mezi jinými například André Breton, Max Ernst, Hans Arp ad.)

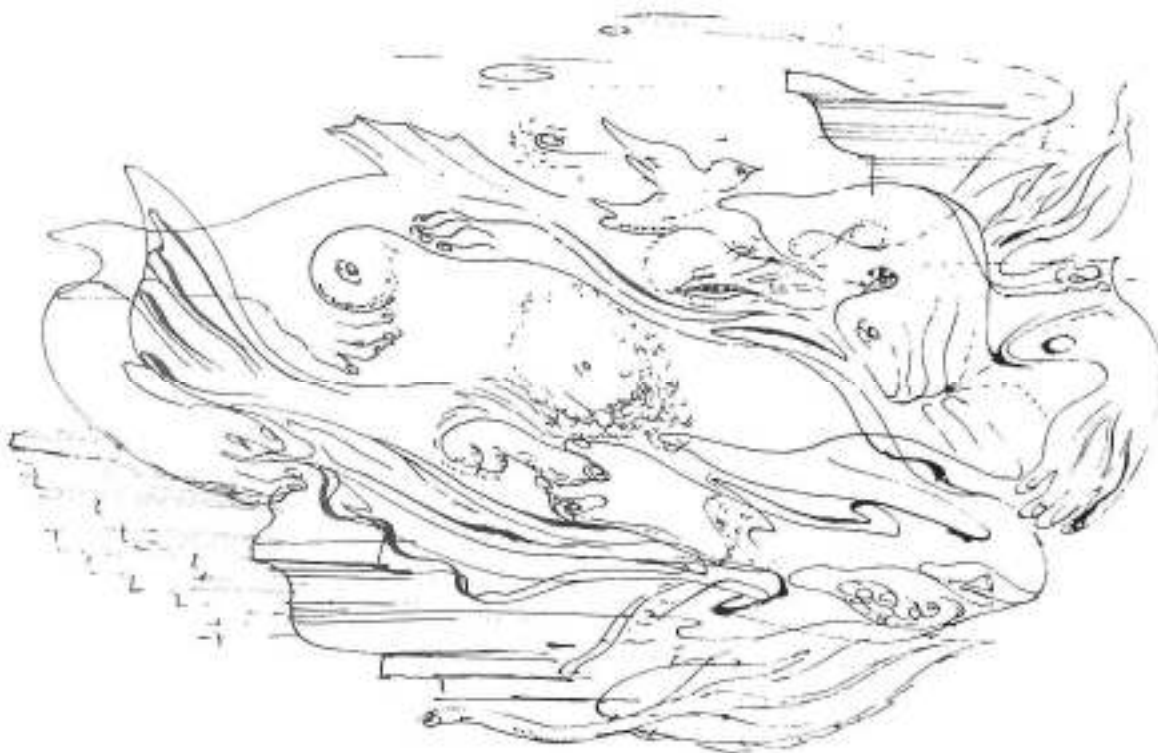
⁷⁶ Jan TOMEŠ (ed.): Magnetická pole, Praha 1967, 114

⁷⁷ Gaston BACHELARD: Psychoanalýza ohně, Praha 1994

Carl Gustav Jung oproti Freudovi odmítal redukci snových obrazů pouze na sexuální sféru. Snažil se snům porozumět v jejich původním symbolickém kontextu, hledal v nich symboly archetypální podstaty.

Sny jsou setkání představ, které se sebou na první pohled vzájemně nesouvisí, podněcují imaginativnost a tvorbu umělců. Jednou z příčin uplatnění náhody v surrealismu je tedy jeho iracionální základ, který je spojen s technikou psychického automatismu.

Termín automatismus byl u surrealistů určován fyziologicky a psychiatricky a později užíván i u techniky spontánního psaní, kresby a malby. Ve fyziologii označuje automatickou akci za neúmyslný proces, který není pod vědomou kontrolou (stejně jako dýchání). Termín také odkazuje na provedení aktu bez vědomé myšlenky či reflexe. Psychologický automatismus je výsledek rozložení na reakce a vědomí. Automatickým gestem se eliminuje rozvaha nad jednotlivými myšlenkovými pochody. Právě tento fakt plně otevírá náhodným procesům všechny obzory. Patologický automatismus je důsledkem disociační metody a vyplývá z psychologického konfliktu, drog nebo tranzu. Automatismus se tedy také může ukázat jako smyslová halucinace. Psychický automatismus – *‘écriture automatique’* - je založen na uvolnění myšlenkových pochodů a rychlosti provedení. Rychlost s sebou přináší míru maximálního uvolnění a expresivního vyjádření.



9. André Masson: Automatická kresba, 1925

Psychický automatismus uplatnil ve svých automatických kresbách – *‘dessins automatiques’* – například André Masson. Podíváme-li se na jeho *‘Automatickou kresbu’* z roku 1925, na první pohled vidíme jen nepřeborné množství čar. V první fázi tvorby nechal Masson unášet svou ruku volným způsobem po papíře tak, aby ji zcela osvobodil od jakéhokoliv záměru. Snažil se ji osamostatnit od veškerých vědomých procesů, aby sama „klouzala“ po podkladu. V tom mu pomáhala rychlost provedení. Až ve druhé fázi přišlo na řadu vědomé hledání, hledání konkrétních prvků, předmětů, které změní čar vytvořily. Konkrétně na této kresbě nacházíme odkazy na smyslové tvary, jako například letícího ptáka, mužský hrudník či ženský prs... Malíř dává vysokou míru svobody i divákovi, stejně jako u umělce musí i u nás pracovat představivost. Masson, stejně jako později Pollock, využíval mnohé techniky a

prostředky kresby. Mezi jinými materiály například písek, pomocí něhož odkapával pískové obrazy na vodorovnou podložku.⁷⁸ Massonovi a Pollockovi je také společná první odosobněná fáze kreslířské, resp. malířské techniky. Oba se v počátcích staví ke svému dílu tak, aby maximálně osvobodili kontakt mezi umělcem a plátnem.



10. André Masson: Bitva o rybu, 1926

Jedním z umělců využívajících náhody, tentokrát převážně v kolážích a frotážích, je Max Ernst. Obě techniky umožňují rychleji a bezprostředněji najít souvislosti mezi jednotlivými výtvarnými prvky. Dadaistické koláže si pohrávají s různými materiály, surrealistické koláže mají působit jako nový druh šokujícího a překvapivého umění. André Breton se k surrealismu vyjádřil takto:

„Surrealismus spočívá na víře ve vyšší realitu určitých asociačních forem, které byly až do jeho vzniku pomíjeny, ve všemohoucnost snu, v nezaujatou hru myšlení. Směřuje k tomu, aby zničil definitivně všechny ostatní psychické mechanismy a zaujal jejich místo v řešení hlavních problémů života.“⁷⁹

Lze bez nadsázky prohlásit, že mnohá Ernstova díla z rané fáze hnutí patří k „nejsurrealističtějším“, která kdy vytvořil. Vždyť právě náhoda jako jeden z dominantních principů dadaismu je i podstatou nových či inovovaných technických postupů, které Ernst využíval v surrealistické tvorbě. Vlastně první z výtvarných technik, koláž, se uplatnila již v atmosféře kolínského dada. Přejít od dadaistické koláže k surrealistické byl postupný, protože je pojila řada společných znaků, především náhoda, absurdita, fantazie, obrazotvornost a hravost. Rozdíl spočívá zejména v tom, které znaky příslušný směr akcentoval v průběhu tvůrčího procesu. Tvůrčí proces surrealistické koláže je vlastně jednou z metod psychického automatismu, procesu vyvolávání volných asociací. Adekvátnost tohoto procesu s automatickým psaním v surrealistické poezii potvrdil sám Max Ernst:

„Podobně jako úloha básníka spočívá v tom psát pod diktátem toho, co se v něm myslí, tak úloha malíře tkví v zachycení a projekci toho, co se v něm vidí.“⁸⁰

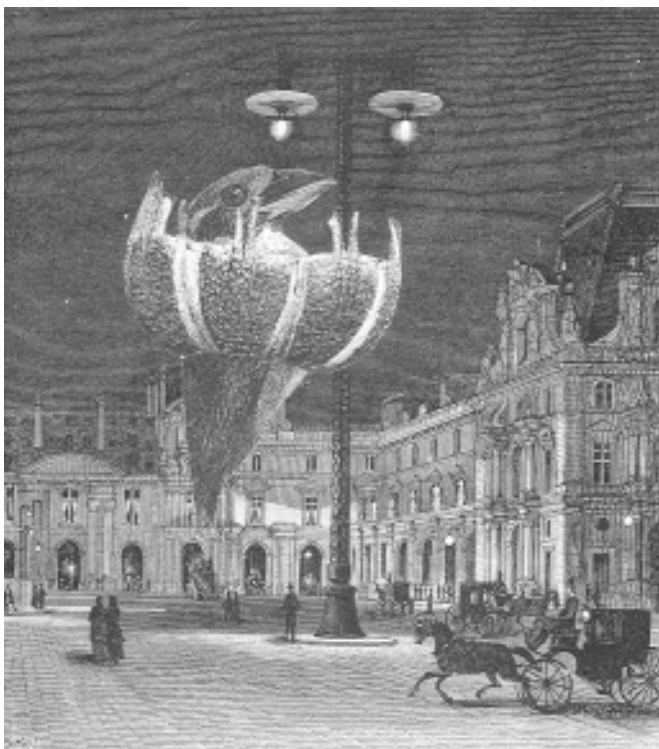
V Ernstových surrealistických kolážích nejde o spontánnost schwittersovského typu, ale o spontánnost invence vyvolávající řetězce volných asociací. Sumárním dílem oblíbené

⁷⁸ Zde se nachází jedna vůbec z prvních tendencí kresby na vodorovnou podložku v západním malířství.

⁷⁹ Patrick WALDEBERG: Surrealismus, in: José PIJOAN: Dějiny umění 10, Praha 1984, 31

⁸⁰ Miroslav LAMAČ: Myšlenky moderních malířů, Praha 1989, 342

techniky je u Maxe Ernsta obrazový (kolážový) román Stohlavá žena (La Femme 100 têtes) z roku 1929.⁸¹



11. Max Ernst: koláž z knihy Stohlavá žena, 1929



12. Max Ernst: frotáž z knihy Přírodní historie, 1926

Ještě spontánnější techniku poskytující ještě velkorysejší prostor uvolnění, fantazie a obrazotvornosti objevil Ernst roku 1925. Tou technikou byla frotáž.⁸² Impulsem k jejímu objevení byla náhoda, intuice a „vizuální posedlost“ vyvolaná „pohledem na prkna podlahy, jejichž struktura vystoupila tisícovým mytím“. Na prkna položil list papíru a přejížděl po něm tužkou. Několikerým opakováním tohoto postupu získal Ernst sérii otisků, které jej překvapily „zintenzivněním vizionářských schopností a halucinativním sledem protichůdných obrazů“. A tak z mechanických otisků siluet a struktur skládal celky v duchu lautreamontovských „záračných setkání,“ volným řetězením osvobozených vizuálních asociací. Výsledek pak stačilo mírně „doladit“ a opatřit názvem stejně bizarním jako obraz sám. Ernst tak objevil originální metodu absolutního surrealismu adekvátní metodě automatického psaní, což jeho následující prohlášení jen potvrzuje:

„Metoda frotáže, nespočívající v ničem jiném než v zintenzivnění vzrušivosti duševních schopností za pomoci příslušné techniky, vylučuje všechno vědomé myšlenkové vedení (rozumu, vkusu, morálky) a redukuje extrémně aktivní podíl toho, kdo byl až dosud nazýván autorem díla. Tato metoda se postupně projevila jako pravý ekvivalent toho, co bylo již známo pod termínem automatické psaní. Autor asistuje při zrození svého díla jako divák a lhostejně nebo vzrušeně pozoruje fáze jeho vzniku.“⁸³

⁸¹ Ukázky na: <http://www.sng.sk/?id=2&nid=43&loc=1&ft=78#exh>

⁸² Na základě automatického sřetězení asociací a metodou frotáže vytvořil Ernst celek, dílo nazvané Histoire Naturelle (Přírodní historie)

⁸³ Miroslav LAMÁČ: Myšlenky moderních malířů, Praha 1989, 342

„Sourozencem“ automatické kresby jsou tzv. 'Vybrané (či Znameníte) mrtvolky' – 'Cadavre exquis', o kterých kunsthistorik Werner Spies prohlásil, že vyjadřují „náhlé spojení rozdílného“.⁸⁴ Jednou takovou společnou „nerovností“ umělců Bretona, Tzary a dalších je Krajina z roku 1933.

Vidíme na ní spontánní snové vize, jež se točí kolem hlavních témat surrealismu – ženy (Femme fatale), která je zobrazována s notnou dávkou sexuálního podtextu a dále několikero nahodilých prvků, které spolu na první pohled nesouvisí. Nacházíme předměty spjaté s „objevitelem“ snu Sigmundem Freudem, jeho sofa, na němž analyzoval své pacienty; dále pak spojitost mužského a ženského elementu s příměsí násilí – knírek a rty doplněné výraznými zuby (spojení orálního naplňování pudových potřeb s mužnou palčivostí). Všechny tyto prvky se velmi často objevují i v jiných surrealistických kresbách či malbách.



13. André Breton, Tristan Tzara, Valentine Hugo, Greta Knutson: Krajina, 1933

'Cadavre exquis' jsou obdobou slovní hry, kterou spolu hraje větší počet hráčů (čím více, tím lépe jsou zajištěna náhodnější spojení). Každý napíše slovo určené například slovním druhem, které po napsání skryje, aby ho následující spoluhráč neviděl. Ten poté pokračuje, reaguje na jiný podnět, jiný slovní druh. Vzniká tak náhodná věta, která často skrývá komický či erotický podtext (hra se nazývá 'Jaký, kdo, co dělá, kde'). Na stejném principu vznikají i 'Cadavre exquis', kdy kreslíř nezná předcházející kresby svého kolegy, navazuje jen na tu část, ve které se nachází (např. vrchní část – hlava, dále poprsí, břicho, až do spodních partií...).

⁸⁴ „Jählings koppelung des Disparaten.“ In: Bernhard HOLECZEK / Lida von MENGDEN (hrsg.): Zufall als Prinzip. Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ludwigshafen am Rhein 1992, 19

Psychický automatismus se prosazuje nejen ve výtvarném umění, ale i v literatuře. Obě sféry se pokoušejí vyjádřit skutečný průběh myšlení, vyjádřit „skutečnost“ snu plynutím myšlenek. Počátky automatické básně nacházíme ve volném verši u francouzských básníků. Volný verš však funguje na bázi asociační metody, slova následující tedy rozvíjejí slova předešlá. U psychického automatismu figurují slova jako samostatné jednotky, jejich obsah nemusí být podnětem k následnému rozvíjení. V básni Košile od Vítězslava Nezvala (ukázka v úvodu kapitoly) je naplno využit postup apollinairovského Pásma a toku volných myšlenek a asociací, jež na sebe jen volně navazují.

„V Pásmu zrušil Apollinaire starou kompozici básně založenou na logickém rozvíjení obrazu či myšlenky a objevil kompozici novou, založenou na volném proudu vědomí, jež do sebe pojímá „bez přechodu a často bez zjevného logického sledu nesouvislé prvky, pocity, úvahy, vzpomínky“ (M.Raymond).

Objev surrealistického automatického textu (zachycení volného toku vědomí bez jakékoli rozumové kontroly) leží ve směru tohoto objevu Apollinairova.“⁸⁵

Nezval využívá právě psychického automatismu, volného proudu vědomí, kde neexistuje interpunkce. Vytváří nová spojení slov, která probouzí nové imaginativní motivy. Oproti Nezvalově básni skrývá Rimbaudův 'Pohyb' ještě řadu pravidel, ať už se jedná o interpunkční poslušnost či důsledné udržení hlavního motivu – vody. (klikatý pohyb a řítící se „voda“ – barva posléze slouží jako prostředky v Pollockově drip paintings)

*Klikatý pohyb na břehu říčních proudů,
jícen na zádi,
rychlost řítící se vody
a úžasný průchod, jímž se valí proud,
vedou neslychanými světélky
a chemickou novostí
pocestné, obklopené víry úvalů a proudu.⁸⁶*

Psychický automatismus tedy osvobodil jak formu, tak i obsah a díky náhodnému setkání myšlenek vnesl imaginativní momenty do umění surrealismu. Takovým oživujícím momentem je i dle slov hraběte Lautréamonta umělecká estetika: Krásné jako náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole.

Absolutní surrealismus, jak již bylo několikrát zdůrazněno, integruje ireálnou složku imaginárna. V tomto pojetí hraje důležitou roli diskontinuitní metafora, která působí jako důsledek psychického automatismu či konkrétněji automatického psaní. Setkáváme se zde s představami, které k sobě logicky nepatří, logicky na sebe nenavazují. Přicházíme tedy opět do styku se spontánním, náhodným prvkem – imaginací – nacházející se i v umění surrealismu.

Diskontinuitní metafora představuje druh krátkého spojení slovních nebo vizuálních významů a jejich rezonance nebo proměnu v několika rovinách. Existuje metafora slovní, ryze pojmová a metafora vizuální, kam v symbiózu vstupuje iracionální kombinatorika snů a hlubinných představ.⁸⁷

K řadě náhodných setkání diskontinuitních metafor dochází i na jednom z pláten Joana Miró 'Harlekýnův karneval' z let 1924-1925. Východiskem inspirace byla hračka čertíka vyskakujícího z krabičky, která u umělce vyvolala gejzír spontánních diskontinuitních představ. Vidíme zde řadu imaginativních asociací, které někdy postrádají konkrétní

⁸⁵ Milan KUNDERA: Veliká utopie moderního básnictví, in: Guillaume APOLLINAIRE: Alkoholy života, Praha 1965, 13

⁸⁶ Arthur RIMBAUD: Pohyb, in: Jan TOMEŠ: Magnetická pole, Praha 1967, 35

⁸⁷ Více in: Idem, 9-10

předmětnou podstatu. Hra barev a tvarů, světél a prostoru nás nenechá na pochybách, že Miró, jako jeden z představitelů absolutního surrealismu, oplýval bujnou fantazií.

Harmonie a poetičnost umělcových obrazů se skrývá i za názvy jednotlivých děl, která také spojují náhodně vybraná slova – jako například *Hvězda hladí ňadro černošky*, *Ptáci poletují kolem třívlasé ženy v měsíční noci*, *Křídlo skřivana obklopené zlatomodrou aureolou dolétá k srdci vlčího máku*, *jenž spí na louce vyzdobené diamanty*, *Vážka s červenými křídly pronásledující hada, který se ve spirále plazí ke kometě atd.*



14. Joan Miró: Harlekýnův karneval, 1924

Diskontinuitními představami vládne i druhý katalánský umělec, Salvador Dalí, který zastupuje umění tzv. veristického surrealismu založeného na smyslové předmětnosti, jenž oproti absolutnímu surrealismu vychází z konkrétních tvarů. Jeho fantasmagorické vize se mnohdy provedením blíží fotografii. Malířství je podle Dalího eufemistickým vyjádřením chaosu, který Sedlmayr popisuje jako „barevnou fotografickou momentku konkrétní iracionality.“⁸⁸

Obraz 'Sen vyvolaný letem včely kolem granátového jablka, vteřinu před probuzením' z roku 1944 zobrazuje nahou ženu, Dalího manželku Galu, jako krásnou Venuši ležící v extatickém vytržení na mořském útesu, na kterou se vrhají dva rozzuřené tygři požírání jakousi parybou. K podpaží Galy směřuje puška vrhající stín na její obnaženou ruku. V zadním plánu obrazu mořem kráčí slon, jehož pavoučí nohy se vzpínají přes celý formát

⁸⁸ Hans SEDLMAYR: Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Frankfurt/M – Berlin 1948, 107

obrazu. Tento fantasmagorický obraz, v němž se spojují jednotlivé malířovy vize, je možné vnímat jako diskontinuitní metaforu, která právě takováto setkání umožňuje.



15. Salvador Dalí: Sen vyvolaný letem včely kolem granátového jablka, vteřinu před probuzením, 1944

Surrealistickým umělcem, který svým dílem asi nejvíce zasáhl tvorbu Jacksona Pollocka, byl Roberto Matta⁸⁹. Od tohoto chilského malíře pochází myšlenka plátna jako prostoru úžasného vzrušení uvolněných energií zářivých červených a žlutých barev v protikladu ke studeným šedým.⁹⁰ V obraze *Invaze noci* se nalézají nepřehledné množství spontánních tvarů, které prostřednictvím syté žluté, studené modré a kombinací širokého spektra šedavých tónů dopomáhají iluzi hlubokého prostoru (pomocí techniky tzv. trompe-l'oeil). „Hemžení“ jakýchsi tanguyovských forem spojených s miróovskou barevností podporuje halucinační účinky obrazu této mystické noční krajiny. Dochází v ní k jakési suspenzi předmětů náhodných tvarů organických energií.



16. Roberto Matta: *Invaze noci*, 1940

„Se surrealistickými obrazy je tomu stejně jako s těmi opiovými obrazy, které člověk už neevokuje, nýbrž které v něm spontánně, despoticky vyvstávají. Nemůže je zaplašit; neboť jeho vůle už nemá žádnou sílu a nevládne už jednotlivým schopnostem.“⁹¹

Kapitolu uzavírá teoretik a propagátor surrealismu André Breton básní 'Nejnáhodnějších kombinací'. Přes její poetiku a spontánní hru se slovy, ve které také vystupuje 'náhoda' či 'tanec' se přeneseme ke stěžejní části práce – třem fázím uměleckého vyjádření náhody v tvorbě Pollocka, Joyce, Cage a Cunninghama – nazvané Hegemonie náhody.

⁸⁹ Zajistil mu stálý příjem peněz za obrazy u Peggy Guggenheimové (spolu s Rooseveltovým projektem WPA jediné materiální zabezpečení), u níž měl Pollock v roce 1943 svou první autobiografickou výstavu.

⁹⁰ Hal FOSTER / Rosalind KRAUSS / Yve-Alain BOIS / Benjamin H. BUCHLOCH: *Umění po roce 1900*, Praha 2007, 296

⁹¹ André BRETON: *Manifesty surrealismu*, Praha 2005, 52

BÁSEŇ

Safirový
výbuch smíchu
na ostrově Cejlon

Nejkrásnější slámy

**ZA MŘÍŽEMI
MAJÍ POVADLOU PLEŤ**

na osamoceném statku
DEN ZE DNE
nebezpečně se vyhrocuje
příjemný pocit

Sjízdná cesta
vás dovede na práh neznáma

káva
využívá věc pro vlastní reklamu
KAŽDODENNÍ TVŮRKYNI VAŠÍ KRÁSY

MADAME,
pár
hedvábných punčoch
není

Skok do neznáma
JELEN

Láska nejdříve
Všechno by se dalo tak dobře zařídit
PAŘÍŽ JE VELKÁ VESNICE

Střežte
Doutnající oheň
MODLITBU
Krásného počasí

Mějte na paměti, že
Ultrafialové paprsky
dokončily svůj úkol
Kulce u dobře

PRVNÍ BÍLÉ NOVINY
NÁHODY
Červeně bude

Bloudící zpěvák

KDE JE?
v paměti
ve svém domě
NA PLESE ZANÍCENÝCH

Dělám
v tanci
Co se udělalo, co se udělá

II. André Breton: Báseň nejnáhodnějších kombinací,
1924

Hegemonie náhody



- (2) *the effort of the dance*
 (1) *the city with horns*
 (3) *the thickness of white*⁹²

Tři verše, jejichž obsah můžeme rozčlenit do tří tvůrčích období Jacksona Pollocka, byly použity jako motto k jedné z podkapitol nazvané *Other Sensibilities* (tedy *Jiná citlivost*) katalogu *Action/Abstraction* vydaném k příležitosti právě probíhající putovní výstavy organizované newyorským židovským muzeem.⁹³ Konec čtyřicátých let znamená pro americké výtvarné umění zlom. Etabluje se do nezávislé role a dokonce začíná v umění Evropy tvořit klíčové měřítko pro její další vývoj. Američtí malíři sice byli na evropskou tradici silně vázáni, ale právě s Pollockem přicházejí do amerického umění nové podněty. S klasickou modernou se americké umění shoduje v následujících faktorech:

1. *straní se navrácení vnějšímu viditelnému světu a reálnému obrazovému konceptu ve prospěch různého chápání abstrakce;*
2. *má zesílený zájem o malbu francouzských fauvistů a německých expresionistů s důrazem na subjektivismus a spontaneitu;*
3. *snaží se osvobodit kreativní proces od určitého tvarového obsahu skrze v surrealismu požadovaný inspirační zdroj nevědomí;*
4. *snaží se zamezit kontrole ve prospěch náhodných a konstrukčních principů, jakými například u surrealistů bylo užití „automatismu“ jako tvůrčího postupu*⁹⁴

Pollock vstoupil do uměleckého světa zcela originální a svébytnou technikou, která zbořila dosavadní chápání a pojetí obrazu. I když jeho práce byly v Americe vnímány jako verze surrealismu: „*nepředvídatelné, nedisciplinované, explozivní.*“⁹⁵

V básni, přesněji řečeno trojverší, nacházíme umělcovy mýtické počátky ve verši „*město s rohy*“ (1) – velkoměsto jako typický fenomén Ameriky počátku 20. století,⁹⁶ dále vrcholné dílo v „*úsilí o tanec*“ (2) – spjatý s neustálým pohybem a zralé práce umělce v „*tloušťce bílé*“ (3) – vyjadřující techniku malby spojené v totální jednotě. V mýtickém období (přibližně 1943-1947) se Pollock nechává inspirovat surrealistickou imaginací, primitivním a murálním uměním a také Jungovou analytickou psychologií. V této fázi se náhoda projevuje v jakési latentní podobě, lze ji chápat jako spontánní způsob vyjádření různých archetypálních obrazů. Vrcholné dílo (1947-1950) pak představuje drippingovou éru, ve které se Pollock objevil jako „*konzistentní obraz*“ americké společnosti⁹⁷, která si od roku 1947, počátku Studené války, začala „*libovat*“ v chaosu.⁹⁸ Sám Pollock ve filmu Hanse Namutha říká:

„*Podle mého názoru nové potřeby volají po nových technikách. A moderní malíři našli nové cesty a prostředky jejich sdělení. Zdá se mi, že moderní malíř nemůže expresivně vyjádřit věk*

⁹² Báseň Jacksona Pollocka uvedena na malbě z roku 1943, Norman L. KLEEBLAT (ed.): *Action/Abstraction. Pollock, de Kooning and American Art, 1940-1976*, New York 2008, 200; Francis V. O'CONNOR / Eugen V. THAW (eds.): *Drawings and Other Works*, New Haven, 1978, 697

⁹³ The Jewish Museum New York 4.5 – 21.9. 2008, Saint Louis Art Museum 19.10. 2008 – 11.1.2009, Albright-Knox Art Gallery Buffalo 13.2. - 31.5.2009

⁹⁴ Patrick WERKNER: *Kunst seit 1940*, Wien-Köln-Weimar 2007, 22

⁹⁵ Serge GUILBAUT: *How New York Stole the Idea of Modern Art? Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago 1983, 86

⁹⁶ Typickou ukázkou je Chicagská škola, antropologická tendence akcentuje prvky městského života

⁹⁷ Pollocka v sociologicko-politickém kontextu představuje: T.J. CLARK: *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven-London 1999 v šesté kapitole: *The Unhappy Consciousness*, in: *Idem*, 299-356

⁹⁸ Serge GUILBAUT: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago 1983, 84

letadel, atomových bomb, a radia v renesančních či jiných minulých kulturách. Každý věk nachází vlastní techniky.“⁹⁹

Drippingové období tedy dokonale koresponduje s neklidnou dobou, ve které jednotlivá díla vznikala. Pollock v nich roztancovává linii, která se zcela spontánně vine a nedá se zcela ovládnout ani technikou ani formátem obrazu. Různým projevům náhody se ve stejné době otevřely dveře i v Evropě (například informální malbou ve Francii či u nás Boudníkovým explozionalismem).

Třetí fáze je s druhou úzce propojena (nejspontánnější Pollockova díla vznikala v letech 1949-1950), k malířské umělecké technice drip and slash paintings přibývaly další možnosti a prostředky malby (např. emailová barva, písek, sklo; špachtle, hůlky...). Pollock a jeho tvorba se koncem 40. let stává natolik populární, že se polemizuje o tom, zda-li není „největším žijícím americkým malířem“.¹⁰⁰ Ve druhé a třetí fázi se již náhoda uplatňuje v širokém spektru možností (v technice, užitém materiálu i prostředcích).



17. Jackson Pollock: Number 15, 1948

Do této struktury fází – mytologické, osvobozující a principiálně náhodné – můžeme zakomponovat tvorbu dalších umělců různých uměleckých žánrů (Cage – hudba, Cunningham – tanec, Joyce – literatura), kteří se podobným způsobem jako Pollock postupně propracovávali k náhodným principům.

James Joyce, nejstarší ze čtveřice umělců, uplatnil určitý náhodný princip již ve svém autobiografickém románu 'A Portrait of an Artist as a Young Man' (1916)¹⁰¹, který se

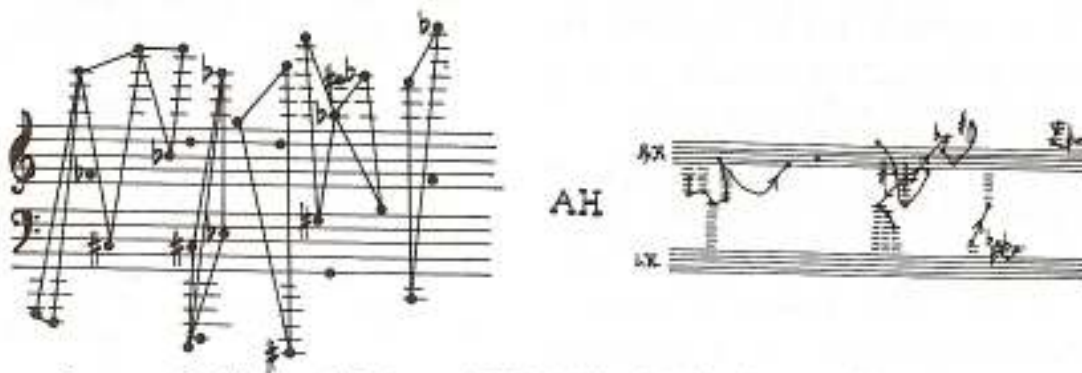
⁹⁹ Film k shlédnutí na: <http://www.youtube.com/watch?v=CrVE-WQBcYQ&NR=1>

¹⁰⁰ Článek v časopisu Life. „Is he the greatest Living Painter in the United States?“, *Life*, August 8, 1949, 42-45.

¹⁰¹ Všechny následující citáty z knihy pocházejí z překladu Aloyse Skoumala, James JOYCE: Portrét umělce v jinošských letech, Praha 2000

odehrává ve městě Dublinu. Ve vrcholném díle 'Ulysses' (1914-1921, vydán 1922)¹⁰² užívá proudu vědomí, kde převádí spontánní „tanec“ slov ve své mysli na jeden den v životě hlavního hrdiny Štěpána Dedala. Třetím, významově a verbálně nejpracovanějším dílem, kde tok slov zcela ovládá spontánní proud vědomí, je 'Finnegans Wake' (1939¹⁰³) neboli tzv. Plačky nad Finneganem.

John Cage, americký skladatel, který pracoval s náhodnými principy, se snažil „osvobodit hudbu ze spárů schématu A-B-A“.¹⁰⁴ Do počáteční fáze tvorby lze zařadit skladby se záměrným užitím expresivní kompozice (vznikají již od roku 1938-1951, př. Skladby pro preparovaný klavír). Druhou etapu již ovládají kompozice s použitím náhodných operací, hudba se nazývá aleatorická (alea=kostka, hra v kostky), do kterých spadá např. Music of Changes (1951) či Atlas Eclipticalis (1961). Vrcholné dílo Roaratorio (1979) patří do sféry verbálních partitur, zpracovávajících text jako hudební materiál. Obsahují pouze pokyny k provedení, a tak jako u předchozích umělců, i zde je uplatněna nejvyšší míra náhody. Roaratorio však nepatří do fáze absolutní aleatoriky, kdy je náhoda spojena s tradičními nástroji – sólovými, komorními soubory či symfonickým orchestrem – ale k Music for tape (tedy hudbě pro magnetofonový pásek, která je americkou variantou evropské konkrétní hudby).



III. John Cage: Koncert pro klavír a orchestr, 1957-58. Dvě ukázky notace klavírního partu

Na projektu Roaratorio, založeném na motivech Finnegans Wake, spolupracoval Cage s Mercem Cunninghamem, který čtveřici umělců pracujících s kompozičními principy náhody uzavírá.

Merce Cunningham, tanečník a choreograf, razil zásadu, že tanec nevyjadřuje nic jiného než zase jen tanec. Stejně jako emancipoval Joyce jazyk, Pollock malbu, Cage zvuk, dosáhl Cunningham osvobození pohybu ze zaběhlých schémat. První etapa tvorby je spjata s počátky u Marthy Graham (1939-1945). V druhé fázi (1944 a dále) experimentoval Cunningham spolu s Cagem a Rauschenbergem s neočekávanými, náhodnými setkáními fyzického těla a prostoru, kdy jednotlivé, dosud provázané a vzájemně si podmíněné složky představení – tanec (Cunningham), hudba (Cage) a scénografie (Rauschenberg) – získaly vlastní autonomii. S tímto obdobím je spjat údajně první happening, který se konal v roce 1952.¹⁰⁵ Pro třetí fázi bylo zvoleno dílo Roaratorio (1983), které jednoznačně spojuje náhodu a řád.

¹⁰² James JOYCE: *Odysseus*, Praha 1993

¹⁰³ V češtině existuje pouze překlad Adolfa Hoffmeistera, který mi byl k dispozici v bilingvním vydání. James JOYCE: *Anna Livia Plurabella*, Liberec 1996

¹⁰⁴ Jaroslav ŠTASTNÝ: *Hlavou proti zdi*, in: Petr DORUŽKA (ed.): *Hudba na pomezí*, Praha 1991, 119

¹⁰⁵ V roce 1952 Cage uspořádal v Black Mountain College „něco, co je možno považovat za první happening. Představení spojovalo představení Rauschenbergova obrazu, tanec Merce Cunninghama a báseň recitovanou Charlesem Olsonem, který dřepěl na žebříku; na klavír hrál David Tudor. Posluchači byli usazeni uprostřed této aktivity.“ Ben VAUTIER: *Co je novost v umění*, in: sborník *Slovo, písmo, akce, hlas*, Československý spisovatel, Praha 1967, 191

3.1. Jungiánské období spontánní imaginace

„Kdo má správný smysl pro náhodu, ten může použít všeho náhodného k určení neznámé náhody – může hledat osud se stejným štěstím v postavení hvězd jako v zrnkách písku, v tahu ptáků a v obrazech.“¹⁰⁶ Novalis

V prvním fázi tvorby se Pollock snažil zachytit pomocí četných mýtických výjevů „město s rohy“ (1). Typická jsou například zobrazení četných skic Mínotaurů či obraz Vlčice (1943) jako symbolu počátku bájného města Říma. Mínotaurus¹⁰⁷ – napůl člověk, napůl býk – střeží bájný labyrint. Tento poločlověk-polozvíře vládne např. Picassově Guernice, kterou spolu s dalšími Picassovými díly, Pollock obdivoval. Mínotaurus byl také surrealistický časopis, se kterým nejspíše přišel malíř přes Johna D. Grahama do styku. Graham podnítl Pollockův zájem o surrealistický kult psychického automatismu a spontánní, volně plynoucí linii. Skrze něj se Pollock seznámil i s primitivním uměním,¹⁰⁸ které spolu s mexickými muralisty silně ovlivnilo jeho tvorbu. Pollockovy obrazy z tohoto období z nevědomí ani tak nevyplývají, jako jej popisují.¹⁰⁹



18. Jackson Pollock: The She-Wolf, 1943

Náhoda je zde tedy ještě spoutána s předmětným světem, již však je probuzené malířovo expresivní gesto, jeho uvolněný spontánní rukopis. Obraz Vlčice, pochází z období Pollockova setkání se surrealistickou představou automatismu.¹¹⁰

¹⁰⁶ Jan TOMEŠ (ed.): Magnetická pole, Praha 1967, 80

¹⁰⁷ Zobrazení Mínotaura a Labyrintu bylo jakýmsi symbolem složité doby. Mnoho variací na toto téma vytvořil například i André Masson. Více in: Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP: Josef Šíma. Návrat Theseův, Praha 2006, 50-53

¹⁰⁸ John D. GRAHAM: Primitive Art and Picasso, in: *Magazine of Art*, April 1937, 36-239; John GOLDING: Cesty k abstraktnímu umění. Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still, Brno 2003, 109

¹⁰⁹ John GOLDING: Cesty k abstraktnímu umění. Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still, Brno 2003, 115

¹¹⁰ Rosalind E. KRAUSS: Optické nevědomí, in: Tomáš POSPISZYL (ed.): Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, Praha 1998, 171

„Náhodné vzory, vytvořené po celém pozadí automatickými čmáranicemi, byly výslovně proměněny v obraz. Na povrchu vzniklém z cákanců, stříkanců a spršek barvy Pollock vytvořil obraz zvířete tak, že mu dodal tlustě malovaný obrys, který vykryl konturu okolo části počmáraného pole, a to, i když ponecháme v negativu tak, jak je, se nám bude jevit jako figura.“¹¹¹

Figura však nezobrazuje jen kapitolskou vlčici, zvířata se v obraze nacházejí dvě, Ona-Vlčice a On-Býk, Mínotaurus (v literatuře však uváděn jako Mastodont¹¹²) Je možno je chápat jako zakódované archetypy ženského a mužského principu odkazující na psychologii Carla Gustava Junga.

„V dobře sestrojeném ornamentu se přírodní tvary neuplatňují z hlediska ryze vnějšího, ale spíše jako symboly, pojednané takřka hieroglyfickým způsobem.“¹¹³



19. Martha Graham, Proplétání se Ariadninou nití



IV. John Cage: Sonatas and Interludium, Nr. 5

Na pozadí malířského automatismu, vytvořeného spontánním gestem, se nachází ukázněné linie – černá a bílá barva – vymežující konkrétní tvary. Již zde se setkáme s částečným odpoutáním od kontrolované tvorby, zatím však pouze v první fázi malby.

Mínotaurus jako symbol divoké přírodní nespoutané vášně, postava překypující mužstvem a tedy také prvkem násilí, vytváří jednu z postav v představení Marthy Graham 'Errand into the Maze' (1947). Graham byla učitelkou Merce Cunninghama, který ve společné formaci poprvé vystoupil na představení inspirované katolickými mexickými rituály Letter to the world (1940). Tento balet zahrnoval text americké básničky Emily Dickinson, kde vystupovaly dvě

¹¹¹ Idem, 172

¹¹² Leonhard EMMERLING: Pollock, Köln 2003, 44

¹¹³ Wassily KANDINSKY: O duchovnosti v umění, Praha 1998, 92

podoby jedné osoby – ego a alterego Emily – její samotné já, ego tančí vnitřní krajinu, do čehož znějí slova poezie: „*Jsem nikdo! Kdo jsi? Jsi taky nikdo? Pak je tu pár z nás ...*” Náhoda je zde ukryta v roli experimentální akce, jejíž průběh či výsledek jsme nepředvíдали. Pracovat bezprostředně znamená v mnoha případech dojít k novým neurčitým koncepcím, které odhalují děje skryté v našem nevědomí.

Další sférou umění, kde se v počátcích, ale i následných dílech objevuje spjatost s mýtickým principem, je literatura. James Joyce pojal 'A Portrait of an Artist as a Young Man' v podstatě jako předmluvu ke svému stěžejnímu dílu Ulysses. V obou románech se objevuje postava Štěpána Dedala (zkomolenina řeckého Daidala, který dle legendy vystavěl bájný labyrint, v němž byl ukrytý Mínotaurus), který zpodobňuje Joyceovo alterego. Již v 'A Portrait of an Artist as a Young Man' Joyce použil modernistickou metodu, v níž se uplatňuje proud vědomí. Náhlé, zcela spontánní přechody jsou již zde typické, přičemž dílo je chápáno jako brána, předmluva k následnému románu Ulysses. Celé Joyceovo tvorbě v podstatě tvoří celek, který je cyklicky uzavřen. Od básnické sbírky Chamber Music se dostaneme k vrcholnému Finnegans Wake, ze kterého se můžeme zpětně vrátit k dílu Ulysses, přičemž můžeme objevit nové skutečnosti. Jak bylo mnohými řečeno: Dokonalý čtenář Joyce má ohromující intelektuální potenciál a trpí chronickou nespavostí. Pojmout tedy celou spisovatelovu invenci je velmi náročné a není to ani naším cílem. V Joyceově díle hledáme možné principy náhody spjaté s užitím automatického psaní. Joyce se zde uváděnými umělci pojí nejen princip náhody, ale také láska k hudbě. Hned na počátku románu 'A Portrait of an Artist as a Young Man' propojuje fenomén hudby s tancem, zpěvem a hrou na klavír. Již tady se objevuje spontánní proud vědomí spjatý s jistým freudovským odkazem.

„Když si pomočíš postel, zpočátku to studí. Matka mu podestýlala voskové plátno. To divně čpělo.

Matka čpěla líp než otec. Matka mu na klavír přehrávala námořnickou písničku. On tancoval: Tralala lala, tralala tralaladydá, tralala lala, tralala lala.“¹¹⁴

Odkaz na mytologii, tentokrát však mytologii primitivních národů, nalezneme také v tvorbě Johna Cage. Hudba pro preparovaný klavír z roku 1943 'Totem Ancestor' odkazuje na 'totemového předka', jímž je v hudbě zvuk a představuje jedno z raných děl Johna Cage. Již zde spolupracoval Cage s Cunninghamem. Cunninghamovi v této době začíná sólová dráha, opouští ensemble Marthy Graham. Jeho první samostatná choreografická práce se nazývá 'Root of an Unfocus'¹¹⁵, jejíž myšlenky a vývojový nástin přiblížíme v další kapitole.

Cageova skladba 'Totem Ancestor' je založena na opakování dvou elementárních hudebních útvarů-zvuků, do kterých náhle vstupují další hudební tvary (tzv. ostinátní figury). V podstatě se jedná o využití minimalistických tendencí, které vytvářejí jednotný hudební celek. Preparovaný klavír značí „předpřipravený“ nástroj upravený vkládáním různých drobných objektů a materiálů – šroubků, matek, skob či jiných předmětů – mezi struny. Interpret skladby má volné pole působnosti, může hrát jak na samotné klávesy klavíru, tak na struny obohacené o různé nezvyklé materiály. Hudbu primitivních národů evokují především opakující se minimalizované zvuky, kterých se užívá v rituálních tancích a kterých je zapotřebí při uvedení člověka do tranzu.

3) John Cage: Totem Ancestor, 1943

¹¹⁴ James JOYCE: Portrét umělce v jinošských letech, Praha 2000, 211

¹¹⁵ Roger COPELAND: Merce Cunningham, New York 2004, 72

3.2. Fáze přerodu – osvobození od zaběhlých schémat (Dripping, Ulysses, Music of Changes, Events)

V okamžiku, kdy se tanec budoucnosti vyrovná malířství a hudbě, bude také on konečně schopen zvládnout element třetí, tedy element scénické kompozice – první projev monumentálního umění

Zpočátku bude sestávat scénická kompozice z následujících tří elementů:

- z pohybu hudebního,*
- z pohybu malířského,*
- z pohybů tanečních* ¹¹⁶

Element scénické kompozice v monumentálním umění se vyskytuje u drip paintings¹¹⁷ Jacksona Pollocka. Plátna antropometrických rozměrů kladl na zem, aby do nich mohl, jak sám říkal „vstoupit.“ Poté vytvářel, dle slov Betty Parsonsové „*hustě tkané pavučiny malby... elegantní jako čínský znak*“.¹¹⁸ Využíval přitom „*mystiky náhody*“, ¹¹⁹ divokost a svobodu „*horizontální antiformy jako abstrakce nespoutané vertikální jednoty*“.¹²⁰ Americký malíř, kultovní postava abstraktního expresionismu, destruoval tradici malby in principio a propojil v ní prvky:

přirozené – malba spjatá se zemí

malířské – gestika prudkých tahů štětcem, špachtlí či jinými předměty

hudební – rytmus prolétajících se linií

taneční – pohyb okolo celého plátna. Improvizoval stejně jako orientální umělci¹²¹

Harold Rosenberg používal pro Pollockova plátna termínu „*apokalyptická tapeta*.“ ¹²²

„*Plátno se u amerického malíře začalo objevovat jako aréna, manéž, ve které akt malby – blíže než vesmír, ve kterém je reprodukován, rekonstruován nebo „expresivně“ vyjádřen jako objekt, skutečný nebo imaginární. Co bylo na plátně, nebylo na obraze, ale v události*“.¹²³

Pollock zrušil jakákoliv pravidla dosavadního malířského projevu výtvarné tvorby, nenajdeme u něj ani tradiční vertikálně pojatou malbu na stojanu, ani předmětná či kompoziční vodítka, která by pomáhala očím při „čtení“ jednotlivých obrazů či v jejich orientaci.

„*Má malba nevzniká na stojanu. Zřídka se stává, že dřív než začnu malovat, napnu plátno. Raději je připevním na stěnu nebo na zem. Lépe se mi pracuje na zemi. Cítím se tak blíže k malbě, jako bych byl její součástí, protože kolem ní mohu chodit, pracovat ze všech*

¹¹⁶ Wassily KANDINSKY: O duchovnosti v umění, Praha 1998, 99

¹¹⁷ Podobnou techniku používal již Max Ernst, který k ní podával takovýto návod: „*Připevněte prázdnou konzervu na šňůru délky od jednoho do dvou metrů, ve dnu provrtejte malou díрку, dózu naplňte barvou. Plechovku ponechte na konci šňůry volně dopadat na horizontálně položené plátno – a veďte ji pohybem rukou, paží, ramenou a celého těla. Na základě této metody na plátno odkapávají překvapivé linie*.“ In: Bernard HOLECZEK: Zufall als Glücksfall, in: Bernard HOLECZEK / Lida von MENGDEN (hrsg.): Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ludwigshafen am Rhein 1992, 22

¹¹⁸ Hal FOSTER / Rosalind KRAUSS / Yve-Alain BOIS / Benjamin H. BUCHLOCH: Umění po roce 1900, Praha 2007, 355

¹¹⁹ Pierre RESTANY: Abstraktní expresionismus, in: José PIJOAN (ed.): Dějiny umění 10, Praha 1984, 146

¹²⁰ Hal FOSTER / Rosalind KRAUSS / Yve-Alain BOIS / Benjamin H. BUCHLOCH: Umění po roce 1900, Praha 2007, 359

¹²¹ Technika malby v horizontální poloze také propůjčuje Pollockovi dle jeho slov v rozhovoru s W. Wrightem tendence Orientálců: „the Orientals did that“, in: Pepé KARMEL (ed.): Jackson Pollock. Interviews, Articles and Reviews, New York 1999, 21

¹²² Norman L. KLEEBLAT (ed.): Action/Abstraction. Pollock, de Kooning and American Art, 1940-1976, New York 2008, 137

¹²³ Harold ROSENBERG: „The American Action Painters,“ Art News, 51 No.8 December 1952, 39, in: Roger COPELAND: Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance, New York and London 2004, 54

*čtyř stran a doslova do ní vkročit... Když jsem uvnitř malby, neuvědomuji si, co dělám. Pak se s ní potřebuji chvíli seznamovat, abych pochopil, o co mi šlo. Nebojím se dělat změny, zničit určitý obraz atd., protože malba má svůj vlastní život. Snažím se ji nechat, ať se sama prosadí. Výsledkem je zmatek, jenom když s ní ztratím kontakt. Jinak je mezi námi čistá harmonie, snadné vzájemné porozumění a malba dopadá dobře.*¹²⁴



20. Jackson Pollock při práci (foto Hans Namuth)

Pozorování jednotlivých pláten z období drippingu divákovi nenabízí žádný záchytný bod. Pollockova malba je aktem navracejícím se zpět k rituální, magické a živoucí tvorbě.¹²⁵ Umělec „vstupuje“ do plátna jako na jeviště, objeví se náhle na jedné, za chvíli zase na druhé straně. Působí v celém prostoru obrazu. Malířská činnost spočívá v samotném aktu malby („Act of Paintings“¹²⁶) založeném na náhodné hře rukou, spontánních gestech nad plátnem a tancem okolo něj. Podobně pracoval i jeden z francouzských akčních umělců Georges Mathieu, který později formuloval následující zásady akční malby:

1. Především a hlavně rychlosti provádění

¹²⁴ John GOLDING: Cesty k abstraktnímu umění. Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still, Brno 2003, 122-123; *Possibilities I.*, red. Robert Motherwell a Harold Rosenberg, 1947-1948 vyšlo jen jedno číslo

¹²⁵ Allan KAPROW: „The Legacy of Jackson Pollock.“ *Art News* 57, No.6, 1958, 24-25, 55-57, in: Pepé KARMEL (ed.): Jackson Pollock. Interviews, Articles and Reviews, New York 1999, 88

¹²⁶ Akční umění – termín, který poprvé použil výtvarný kritik Harold Rosenberg. Prosazoval figurální akční malbu v čele s Wilhelmem de Kooningem. Oproti němu Clement Greenberg, který byl jakýmsi dvorním uměleckým leaderem a propagátorem Jacksona Pollocka, upřednostňoval akční malbu abstraktní. Více in: Norman L. KLEEBLAT (ed.): *Action/Abstraction. Pollock, de Kooning and American Art, 1940-1976*, New York 2008

2.Nepřítomnosti záměru, ať v tvaru či v pohybu

3.Nutnosti podprahového stavu soustředění

Sám Pollock ve svých zápiscích zmínil:

„Technika je výsledkem potřeby ...

nové potřeby si vyžadují nové techniky ...

totální kontrola ... popření (odmítnutí)

náhoda ...

stav řádu ...

organická síla ...

energie a pohyb

vyjeví ...

paměti ustrnulé ve vesmíru,

lidské potřeby a motivy ...

přijetí ...“¹²⁷

Nová technika drippingu popírá rozumovou kontrolu, je spontánní, náhodná. Energie, pohyb linií a barva tvoří dominantní složky obrazu. Pollock ruší jakoukoliv narativnost, celkové vnímání obrazu je založeno čistě na optických iluzích. Místo iluze věcí je nám však nabízena iluze způsobu dění.¹²⁸

Razantní úderné tahy, skvrny, linie a body působí neuvěřitelně sugestivně, vnímáme v nich jednotlivé pohyby umělce jako tanec. Vylité („dripping“) a nacákané („slashing“) barvy na sebe strhávají veškerou pozornost. Malíř svými gesty vytváří jakousi improvizaci, pohybuje se pomocí uvolněného těla a rukou, doslova tančí kolem obrazu. Na plátně vytváří napěchovanou skrumáž pastózních barev působících velice agresivní organickou silou.¹²⁹ Pollock ve svých plátnech zajišťuje všudypřítomnost barvy, v jeho drip paintings se nenachází jediné „čisté“ – neposkvrněné, nezalité, nezacákané místo. Setkáváme se zde s tzv. all-over obrazy, tedy obrazy, na nichž barvy pokrývají veškerou plochu plátna tak, že přesahují jeho rámec. Rozmáchlá gesta totiž neumožňují kontrolu, jestli barva proniká za hranici daného rozměru obrazu. Pollock sám o sobě prohlašoval, že tvoří jako příroda: „I’m a nature“ – tzn. spontánně – zaznamenával jednotlivá pnutí a nutkání, energii a pohyb vlastní všemu živému. Talent, vůle, génius jsou přirozenými fenomény jako jezero, vulkán, hora, vítr, hvězda, mrak. Pollockův talent je vulkanický, ohnivý. Nepředvídatelný, neuspořádaný, lavinový...

Obraz Untitled (Bez názvu) z roku 1949 patří do série vertikálních pláten, do kterých spadá například Full Fathom Five, Katedrála či Kometa, všechny z roku 1947.

¹²⁷ Pepé KARMELO (ed.): Jackson Pollock. Interviews, Articles and Reviews, New York 1999, 24

¹²⁸ Rosalind E. KRAUSS: Optické nevědomí, in: Tomáš POSPISZYL (ed.): Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, Praha 1998, 148

¹²⁹ Samotnou Pollockovu tvorbu zachytil fotograf a filmař Hans Namuth (hudební doprovod tvoří skladba z Preparovaného klavíru od Johna Cage) najdete ji na: <http://www.youtube.com/watch?v=CrVE-WQBcYQ&NR=1>



21. Jackson Pollock: Untitled, okolo 1949

Do obrazu lze „vstoupit“ z kterékoliv strany, stejně tak byl i namalován. Orientaci určuje Pollock v závěrečné fázi, kdy plátno často i vyřízne z většího do menšího formátu a podepíše. Posléze je v této vertikální orientaci představováno i publiku. Je třeba přirozené citlivosti, aby umělec poznal, kdy je jeho tvorba hotova. Ve všech drip paintings malíř zviditelňuje energickou práci a pohyb.

„Pohyb sem tam zjevně vyznačuje to, že ani jeden ani druhý nejsou cílem pohybu, v němž by došel klidu. Dále je jasné, že k takovému pohybu patří prostor. Volnost pohybu, kterou tu máme na mysli, dále implikuje, že formou onoho pohybu musí být samopohyb.“¹³⁰

Linie se vinou po ose každého umělce pohybu, zaznamenávají každičké spontánní gesto, každý byť sebemenší pohyb, který malíř učiní i bez jakéhokoli původního záměru, tedy náhodně. Expresivně pojaté linie vržené na plátno tvoří až haptický povrch emailových a aluminiových barev. Konkrétně v díle Untitled z roku 1949 se dále nachází kusy textilií, papíru a kartonu, které zviditelňují obrazovou strukturu.

Pollock zúčtoval se základem konstantní tvorby. Jeho obrazy jsou zážitkem samotného aktu – tahu, vržení či vylití barvy. Zobrazují jakousi grafickou síť, která neobyčejně intenzivně vytváří energetickou koncepci prostoru.



22. Merce Cunningham: Events, v repertoáru Cunningham Dance Company od roku 1964

Energií a pohybem nabitý prostor panuje i v událostech (Events) Merce Cunninghama. V prostoru a čase, stejně jako jeho spolupracovníci, vyznával hravé postupy a náhodu. Events byly speciálně vytvořené performance pro muzea a galerie, jež se představily i v Evropě.¹³¹ Cunningham vytvořil čitelný pohybový styl charakterizovaný čistými liniemi, prudkými změnami těžiště, rytmu, směru a přerušováním pohybu.¹³² Stejně jako Pollock se rozhodl otevřít prostor jeviště (v Pollockově případě plátna), vyvarovat se preference „nejdůležitějšího“ bodu v prostoru – jeho středu. Cunningham se snažil vnímat prostor jako jednotný, rovnocenný, každé místo – využití i nevyužití – považoval za důležité. V tomto kontextu odkazoval na Alberta Einsteina, který říkal, že „neexistují žádné pevné body v

¹³⁰ Hans-Georg GADAMER: Aktualita krásného, Praha 2003, 27

¹³¹ V Praze vystoupil soubor dvakrát – poprvé na Výstavišti v roce 1964 a podruhé v rámci festivalu Tanec Praha v sále Veletržního paláce v roce 1997, kde byly představeny Cunninghamovy Events

¹³² Nina VANGELI: Merce Cunningham, in: Ladislava PETIŠKOVÁ (ed.): Čítanka světové choreografie 20.století, Praha 2005, 106

prostoru“.¹³³ Tedy každý bod, každý tanečník je stejně zajímavý a proměnný jako kterýkoliv jiný. Od roku 1953 začal Cunningham užívat náhodných operací v choreografii. Objevil tři „*rozdílná těla*“ (hlava, ruce a nohy) pohybující se ve třech různých rychlostech; Koncepce těla – Tělo pojímá jako anorganickou „asambláž“ částí – přičemž pohybem se transformují jeho parametry.¹³⁴ Postavy tanečníků je možné nahlížet z různých úhlů, přičemž se nemění jen protagonisté, ale i nazíraný prostor. Skrývá se v něm velké množství možností, přidáme-li časový rozměr, vzniká choreografie, která je enormně nabitá množstvím variací. Náhodě je zde tedy otevřeno volné pole působnosti.

Od roku 1943 spolupracoval Cunningham s Cagem ve společné formaci (i když se znali mnohem dříve ze studií na Cornish School v Seattlu). Do tohoto tvůrčího týmu později patřili: z výtvarníků Robert Rauschenberg, Jaspers Johns, Willem de Kooning; z hudebníků skladatelé Morton Feldman, Christian Wolff, Earl Brown a Cageův dvorní klavírista David Tudor, kteří spolu dohromady vytvářeli dle Cageova termínu „*divadelní kusy*“. Všichni, ač působili jako umělecký spolek, byli sólisté. V jednotlivých představeních pracovali soustředěně na své tvorbě, tzn. každý se soustředil na danou sféru umění; Cage na hudbu, Cunningham na tanec a Rauschenberg na scénu. Kolikrát se jejich umělecké projevy ani nepřekrývaly, o to poté bylo větším překvapením, když se jejich záměry na jevišti náhodně setkaly.

John Cage mění pohled na problematiku rytmické struktury, která pro něj již nepředstavuje jen otázku strukturální alternativy k harmonii, ale stává se definitivně nezávislým prázdným prostorem existujícím v sobě samém bez ohledu na to, jestli, jak a k jakým zvukovým událostem v něm dojde. V podstatě se jedná o pojetí totožné s Cunninghamovým pojetím prostoru jako prázdná.

„*V rámci jakékoliv struktury jsou myslitelné jakékoliv zvuky v jakýchkoliv kombinacích, které v sobě rovnocenně zahrnují také ticho,*“¹³⁵

Skladatel i jakýkoliv jiný umělec by měl potlačit svou osobnost, aby dosáhl neurčitosti (indeterminacy)¹³⁶ a nekontinuity (noncontinuity)¹³⁷ v procesu řazení zvukových či jiných uměleckých událostí. Tedy zde se Cage nutně musel zabývat problematikou náhody jako prostředku neadekvátnějšího způsobu omezení vlivu vlastního autorského subjektu na kompoziční proces. Cage dospěl do stadia komponování, které nebylo „*vytvářením výrazové kontinuity, ale jednoduše komponováním nezávislých zvuků...které mají být otevřeny a zbaveny hudebních idejí.*“¹³⁸ Využíval těchto nezávislých náhodných postupů například při psaní *Music of Changes* (Hudby proměn, 1951). Pro lepší přehlednost a představu, jaké možnosti náhoda v hudbě skýtá, uvádím aleatorní principy převzaté z knihy *Novodobé skladebné směry v hudbě*.¹³⁹

1. aleatorika absolutní, čistá, pravá, ortodoxní (extrémní pokusy a záměry ovlivněné čistou náhodou – házením kostek, mincí, bezmyšlenkovitá nástrojová improvizace aj.)
2. aleatorika relativní, řízená (aleatorní postupy jsou skladatelem různým způsobem vymezovány, omezovány, řízeny, používány naprosto promyšleně k uskutečnění, zvýraznění tvůrčího, uměleckého záměru)

Dále je možné aleatoriku rozdělit na:

1. aleatoriku tvůrčího procesu

¹³³ Rozhovor M. Cunninghama s J. Lesschaevem pro časopis *The Dancer and the Dance*, 1985, in: Ladislava PETIŠKOVÁ (ed.): *Čítanka světové choreografie 20. století*, Praha 2005, 108

¹³⁴ Více in: David VAUGHAN: *Merce Cunningham: Fifty Years, Chronicle and Commentary*, ed. Melissa Harris. New York: Aperture, 1997, S.276

¹³⁵ Nad'a HRČKOVÁ (ed.): *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*, Praha 2006, 330

¹³⁶ Jaroslav ŠTASTNÝ: *Hlavou proti zdi*, in: Petr DORUŽKA (ed.): *Hudba na pomezí*, Praha 1991, 112

¹³⁷ Nad'a HRČKOVÁ (ed.): *Dějiny hudby VI. 20. století (1)*, Praha 2006, 330

¹³⁸ Idem, 331

¹³⁹ Ctirad KOHOUTEK: *Novodobé skladebné směry v hudbě*, Praha 1965, 197

2. aleatoriku procesu reprodukčního

Způsoby se ovšem většinou kombinují a současně uplatňují jako tomu je i u Johna Cage.

4) John Cage: Music of Changes, 1951

Jako jeden z klíčových prostředků nahodilých procesů u Hudby proměn uplatnil Cage metodu přejatou z jedné z nejstarších knih lidstva, Knihy proměn, I-ťing (anglicky I Ching). Všechny parametry skladby – výška, trvání, intenzita tónu, pauzy, tempo – jsou určeny pomocí náhodných operací, získaných právě z Knihy proměn. I-ťing se zakládá na procesech neustálých proměn v důsledku působení dvou protikladných sil či principů – jin a jang. Ambivalentní charakter se nachází všude v přírodě, která fascinuje především svou nepředvídatelností, za kterou se však skrývá „přirozený řád věcí.“ Carl Gustav Jung v předmluvě ke Knize proměn napsal:

„Abychom porozuměli, o čem tahle kniha vůbec je, musíme odvrhnout určité předsudky západního myšlení... Naše věda je založena na principu příčin a následků, a ty jsou považovány za axiomatickou pravdu... Axiomy kauzality se otřásají ve svých základech: víme teď, že to, co označujeme jako přírodní zákony, jsou pouhá statistická fakta, a ta musí umožňovat výjimky (...). Pokud necháme věci přírodě (...), pak vstupuje do každého procesu zčásti či úplně náhoda, takže z přirozených okolností je řetěz událostí, který by absolutně splňoval příslušné zákony, téměř výjimkou.“¹⁴⁰

Kniha proměn reprezentuje metaforickým způsobem podoby měnící se skutečnosti v obrazech 64 hexagramů. Hexagram je tvořen 8 základními trigramy (zobrazujícími přírodní elementy: nebe – země, oheň – běhutá voda, hrom – vítr, hory – stojatá voda¹⁴¹), které jsou vytvářeny a navzájem se spolu spojují pomocí náhodných operací. Nejstarší forma operací – věštění byla určována ze stonku řebříčku, Cage používal hod mincí. Jeden hexagram, jak předpona hexa- napovídá, se skládá ze šesti čar, plných či přerušovaných, kdy jedna strana mince určuje plnou čáru (jin, pozitivní), druhá přerušovanou (jang, negativní).

Kde vzniká pravidlo?

Pravidlo má svůj původ v jediné čáře!

Čára je základ všeho bytí

čára je kořen všech symbolů

pro ducha má účel vyjevování

pro člověka má účel skrývání

O tom se však běžně nic neví, a tak zůstalo až na mně, abych ustavil pravidlo jediné čáry!

Stanovení pravidla jediné čáry je takové:

z nebytí pravidla se rodí pravidla bytí a z bytí pravidla se odvodí všechna pravidla,

čára vychází z myslí!

Krásy hor a řek, lidí i věcí, povaha ptáků i zvířat, trav a stromů, poměry jezírek a pavilónů, věží i teras – nedokážeme vniknout do vnitřního řádu žádného z nich, nemůžeme se dobrat chování žádného z nich, dokud nezvládneme nejvyšší kritérium jediného znaku. Kdo nejdál jde a stoupá nejvýš, musí se umět soustředit k té nejmenší míře první. To znamená, že už jediná čára vyčerpá v sobě všechno bezmezí, ani jediný z miliónů tahů štětcem pak nemohl začít jinak než jím a jinak neskončil než jím!¹⁴²

Čára-linie tvoří základ Pollockových drip paintings, stejně jako u některých Cageových skladeb z období chance operation (náhodných operací, absolutní aleatoriky), např. Music of Changes. Pro účely kladení otázek a tvorbu hexagramů si Cage dal později zhotovit počítačový program, díky němuž mohl tento princip snáze používat. Pomocí mince či generováním počítačem byly do skladby vřazeny „křížky“, „béčka“ a „odrážky“ ad.

¹⁴⁰ Petr DORUŽKA (ed.): Hudba na pomezí, Praha 1991, 90

¹⁴¹ Oldřich KRÁL (ed.): Tao (texty staré Číny), Praha 1971, 16

¹⁴² Oldřich KRÁL (ed.): Tao (texty staré Číny), Praha 1971, 129

„Na list čistého průsvitného papíru určité velikosti jsou narysovány 4 páry pětlinkových notových osnov tak, aby mezi jednotlivými osnovami byly vzdálenosti umožňující použití 9 horních a 6 spodních pomocných linek. Klíče každé notové osnovy jsou určeny náhodným hozením mince (např. 'hlava' – houslový, 'znak' – basový klíč). Asi uprostřed mezi osnovami pro pravou a levou ruku je vyznačena zvláštní linka, sloužící pro notaci zvuků vytvářených rukou nebo nějakým předmětem uvnitř, nebo úderem na vnější stranu ozvučné skříně klavíru. Na stejně velký čistý list papíru je různými manipulacemi, získanými z čínské knihy I-ting, roztroušeně vyznačen stanovený počet bodů. Oba listy jsou pak přeloženy přes sebe tak, aby mohly být jednotlivé body zakresleny jako hlavičky not do osnov nebo prostoru pomocných linek.

Celou sérii takhle vzniklých not je třeba ještě rozdělit na tři skupiny různých způsobů klavírní hry: normálně, tlumeně a pizzicato prsty o struny. Náhodným rozdělením se notám přidělí „křížky“, „béčka“ nebo „odrážky“

Hodnoty trvání předepsány nejsou, je udána pouze celková doba, za kterou má být útvar proveden. Z ní je možno výpočtem a pomocí stopek přidělit každému páru notových osnov příslušný (libovolný) časový úsek.“¹⁴³

I zde však dochází k jisté kontrole, neboť uvolnění hudebního procesu ještě nezaručuje úspěšné výsledky. Je třeba citlivého muzikálního ducha, aby míru náhody dokázal využít, ne však zneužít.¹⁴⁴ Prostředkem jisté míry řízení nahodilých operací jsou ve skladbě Hudby proměn tabulky rytmických segmentů, dynamických hodnot a zvuků a zvukových agregátů.

Music of Changes (1951)

<i>mf>f</i>	<i>mf>ff</i>	Tabulka rytmických segmentů
<i>f>pppp</i>	<i>f</i>	
<i>p>ppp</i>	<i>f>ppp</i>	
<i>mf</i>	<i>f>pp</i>	
<i>mf>f</i>	<i>mf>ff</i>	
<i>mf>pp</i>	<i>mf>mf</i>	
<i>f>pppp</i>	<i>f>pp</i>	
<i>mf>ff</i>	<i>mf>mp</i>	

Tabulka zvuků a zvukových agregátů

V. John Cage: Music of Changes, 1951

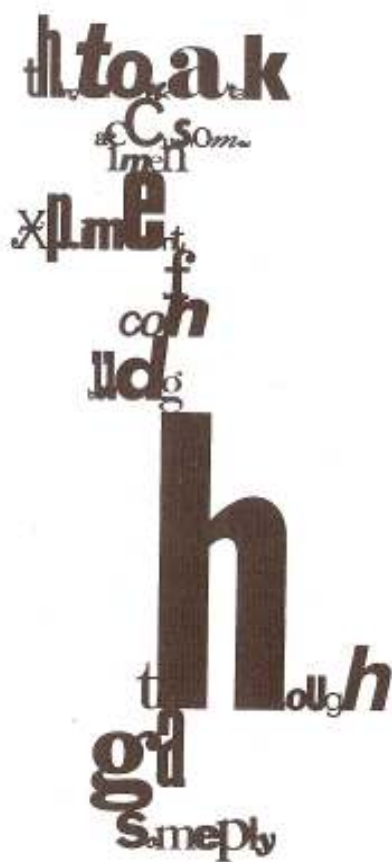
¹⁴³ John CAGE: Beschreibung in der Musik for Piano 21-52 angewandten Kompositionsmethode, Wien 1957, 292

¹⁴⁴ O vymezení role náhody in: Petr DORŮŽKA (ed.): Hudba na pomezí, Praha 1991, 91

Metoda náhodných operací skladatele fascinovala především tím, že se konečně přiblížil svému cíli – osvobodil se od subjektivních preferencí i vkusu a dal volný průběh náhodě. Ta prakticky již v tvorbě zůstala přítomna až do konce skladatelova života.

„Náhodné operace představují rozvinutí myšlenky preparovaného klavíru, kde určité klávese neodpovídá očekávaný tón, nýbrž zcela neobvyklý zvuk. Uspořádání zvuků pak vůbec neodpovídá systému klávesnice (tj. seřazení tónů stejné barvy podle výšek), protože každá klávesa reprezentuje jedinečný komplexní a neopakovatelný zvuk, přitom však tyto zvuky jsou ke klávesám v přímém vztahu.“¹⁴⁵

Cage neskládal jen hudbu, vytvářel také vizuální poezii, která však, stejně jako později u Roaratoria, zároveň sloužila jako hudební partitura.



VI. John Cage: Jeden ze 62 Mesostics Re Merce Cunningham

K zásadní proměně pojetí času ve spojení s náhodou dospěl ve svém klíčovém románu Ulysses James Joyce. I zde nalezneme jisté principy náhody. V tomto průlomovém díle modernistické literatury autor v první řadě zaznamenává zcela nové časového pojetí. O podobnou revoluci se v hudbě pokusil již Arnold Schönberg, když ve své skladbě Očekávání (Erwartung, 1909) předvedl zpomalený pohyb jediné vteřiny, kterou roztáhl na celou půlhodinu, či řečeno slovy Adorna: „věčnost vteřiny předvedl ve čtyřech stech taktů.“¹⁴⁶ Schönberg stejně jako Joyce „zeslyšitelnal nekonečně bohaté a složité stupnice bytí vnějšího a vnitřního.“¹⁴⁷

¹⁴⁵ Jaroslav ŠTASTNÝ: Hlavou proti zdi, in: Petr DORŮŽKA (ed.): Hudba na pomezí, Praha 1991, 120

¹⁴⁶ Martin HILSKÝ: Modernisté, Praha 1995, 18

¹⁴⁷ Aloys SKOUMAL: Doslov, in: James JOYCE: Odysseus, Praha 1993, 528

3.3. Work in Progress – Roaratorio

„Básník potřebuje věci a slova jako klávesy a veškerá poezie spočívá v činné asociaci idejí, na automatické, schválné, ideální náhodné tvorbě.“¹⁵⁴ Novalis

Ó volnosti

Slyším věčně tvoje zbloudilé rolničky
(Nezval: Praha s prsty deště)¹⁵⁵

náhodných procesů Jsem

*pOužil již častokrát ve
svýcH dřívějších skladbách
kompoNovaných*

zCe-

lA

Graficky či

vErbálně

a Jsem zvědav jak

dIOu-

Ho mi

teNto zájem vydrží

juxtapoziCe

polArit je konečně jakýmsi

mým proGramem už

dElší dobu

a Já

pOřád

nacHázím další

možNosti

a kdoví na Co teprve přijde

dAlší

Genera-

cE¹⁵⁶

Work in Progress, neboli dílo v zrodu, je stále v procesu vznikání, stále se mění, stále něco nového přináší. Zde uváděný příklad komponované básně Roaratorio vychází z Joyceových *Finnegans Wake*.¹⁵⁷

5) John Cage: Roaratorio, 1979

¹⁵⁴ Jan TOMĚŠ (ed.): *Magnetická pole*, Praha 1967, 89

¹⁵⁵ Milan KUNDERA: *Veliká utopie moderního básnictví*, in: Guillaume APOLLINAIRE: *Alkoholy života*, Praha 1965, 17

¹⁵⁶ Úryvek z Cageových textů: Peter GRAHAM: *Proč Cage*, in: *Konserva / Na hudbu 9*, nedat., 49

¹⁵⁷ Cage pracoval s nezkrácenou verzí *Finnegans Wake*, přičemž vytvořil 626 stran spontánně hravého textu ukrývající v sobě na každé straně jméno James Joyce. Dílo posléze redukoval na 120 stran.

Později, v roce 1986, bylo na toto téma vytvořeno taneční představení Mercem Cunninghamem.

Dílo Johna Cage se skládá z magnetofonového pásku (známého již z Music for Tape), na němž jsou nahrány ty nejsuggestivnější zvuky od dětského křiku přes zvuky moře, města, různých rozhovorů a záznamů populárních písní, lidové hudby či koncertů vycházejících ze šedesáti čtyř zvukových stop (64 jako symbolika celosti hexagramů čínské Knihy proměn). Všechny zvuky jsou dále doplněny o tradiční irské bicí nástroje a hlasy zpěváků starých balad. V neposlední řadě samotný John Cage předčítá monotónním hlasem anglický text Finnegans Wake, který místy přechází ve zpěv (má možná evokovat kázání kněze při mši). Náhodou nacházíme v „anarchismu“ tvorby, kdy Cage inspirován Mistrem Eckerhartem vytváří kompozici: bez úmyslu, disciplíny, pozornosti a s veselou mírností.¹⁵⁸ Všechny zvuky, hlasy a nástroje, pocházející či mající spjatost s Irskem, Joyceovou rodnou zemí, se náhodně prolínají, jedny jsou přehlušovány druhými a naopak.¹⁵⁹ V Roaratoriu se tak prolíná rytmus s tóny, stylem, námětem a postavami z Finnegans Wake¹⁶⁰, které drží dějovou linii, i když jak do knihy, tak do poslechu může čtenář či posluchač vstoupit kdekoliv. Na kterékoliv stránce Finnegans Wake lze nalézt a přečíst žert nebo myšlenku, v každé části Roaratoria odkazuje Cage na poutavý odkaz Joyceovy tvorby.

Základem skladby je emancipace jednotlivých užitých prostředků – zvuků a slov. Použitím Knihy proměn a počítačového programu se Cage snaží zamezit jakémukoliv zásahu své osoby. Nechává věci být, dovoluje každé osobě, stejně jako každému zvuku, být středem světa. Snaží se nikomu nic nevnucovat a spokojuje se s tím, že nechává posluchače, aby si sám vybral mezi všemi spontánními zvuky i ruchy, které ho obklopují.

Snaží se vytvořit skutečný obraz Irska, posílá několik pomocníků,¹⁶¹ aby sesbírali autentické zvuky přímo v prostředí této poutavé země. Spojil náhodnou metodu s jistým řádem tradic irské země a dosáhl tak fascinujícího autentického světa. Roaratorio je velice rafinovaným hudebním cestopisem Irska, který Cage zkombinoval ze čtyř samostatných a zároveň propojených zvukových vrstev:

1. z reálných, obecně platných zvuků, které se mohou objevit kdekoliv (dětský pláč či křik, štěkání psů atd.)
2. z konkrétních zvuků místa (rozhovory, typické zvuky města apod.), které byly natočeny na vybraných konkrétních místech
3. z folklórní vrstvy, kterou zastupují dva hráči na tradiční irské bicí nástroje a zpěvák starých irských balad
4. z textu Joyceovy knihy Finnegans Wake (její nezkrácené formy), který přednášel táhlým zpěvavým hlasem v jakémisi originální mluveném zpěvu, tzv. „Sprechgesangu,“ sám John Cage

Dokonale tak vyjádřil a umožnil přístup k Joyceovým Finnegans Wake.¹⁶² Joyce ve Finnegans Wake rozkládá slova, aby je znovu spojil v neotřelé shluky písmen a slabik vyjadřujících více emocí než racionálního výkladu. Slova měnící tvar ztrácejí „identitu,“ magicky se proměňují. Stávají se ale vodítky snů, snovou řečí, slovy Joyce je v Plačkách plynutí slov „jazykem řek.“ Přicházíme do styku s jakýmsi rébusem, hrou, kdy každý čtenář demaskuje iluzi doslovné četby. Je zatahován do dobrodružství pramenící v

¹⁵⁸ John CAGE (Klaus SCHÖNING hrsg.): Roaratorio. Ein irischer Circus uber Finnegans Wake, Königstein 1982, 11

¹⁵⁹ Více in: Maurice FLEURET: Chroniques pour la musique d'aujourd'hui, Paris 1992, 55-57

¹⁶⁰ Podobně koncipoval Cage poeticko-filosofické dílo založené na vzpomínkách ze svého studia. Skladba byla také užita pro performance: "James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet, 1982"

¹⁶¹ John a Monika Fullerman letěli do Irska, aby nasbírali zdejší zvuky a hudbu

¹⁶² Michel Butor o Roaratoriu prohlásil, že, kdo ho bude poslouchat, dostane přímý přístup k Finnegans Wake in: John CAGE (Klaus SCHÖNING hrsg.): Roaratorio. Ein irischer Circus uber Finnegans Wake, Königstein 1982, 86

říčních proudech a ústící do spleti přírodních jevů. Jednotlivá slova na sebe navzájem navazují řadou asociací (jedno slovo evokuje více obrazů, například: sword – sword, word = meč, slovo, tedy údernost slov; identifičide – index, identify, divide = znak, určit či ztotožnit, oddělit, můžeme vyložit jako slovo, jež nekoresponduje s obrazem)¹⁶³ Joyce učí text nazírat novým způsobem, místo abychom sledovali slovo či formuli, sledujeme celý text, ve stylu, spádu a emotivní působivosti. Ulysses směřoval k prostorové formě, která se však zvlášť projevila ve Finnegans Wake. Ty končí uprostřed věty, jejíž konec nalezneme na samém začátku knihy. Celý obrovský, můžeme říci vesmírný významový prostor Finnegans Wake je tak ohraničen jedinou větou, ovšem větou neustále se opakující jako porušená gramofonová deska: Plačky doslova začínají tam, kde končí, a končí tam, kde začínají.¹⁶⁴

Stejně jako Pollockovy drip paintings, ke kterým přistupujeme také zcela netradičním způsobem. Nevnímáme samotné spontánně vinuté čáry, ale jednotlivá plátna jako celek. Prostorová komplexnost díla působí i v samotném Roaratoriu u Cage a Cunninghama. Roaratorio vzniklo v roce 1979, o několik let později (1984) se stalo „živým“ díky Merce Cunningham Company, který k hudebně-básnickému eposu vytvořil choreografii. Jde v něm tedy skutečně o Work in Progress, dílo v zrodu, kde se postupně doplňuje slovo s textem, text s hudební složkou, hudební složka s tancem. Pomocí náhodných principů – spontánního prolínání slov, zvuků a tance – evokují umělci, Cage a Cunningham, obraz Irska, rodné země Jamese Joyce. John Cage mluvil o spojení tradičního s moderním takto:

„Začínám, abych poslouchal staré zvuky, které jsou tak opotřebované, otupené intelektualizováním. Začínám, abych poslouchal staré zvuky tak, jak nejsou obnošené. Ticho stejně jako hudba neexistuje. Stále existují zvuky. To znamená, že když pociťujeme, tak je slyšíme...“¹⁶⁵

„Doufám, že Roaratorio zasvětili lidi do krásy Finnegans Wake, neboť i dnes se toto dílo pohybuje na hranici poezie a chaosu.“¹⁶⁶

Dílo Finnegans Wake, potažmo Roaratorio, je jakýmsi kolektivním univerzalizujícím snem a zároveň rytmem určitých spontánně se opakujících událostí, kterých se mimo jiné účastní i postava HCE (Humphrey Chimpden Earwicker), nebo-li Here Comes Everybody (Kdožkoliv, HCE může být kdokoliv, žít kdekoliv, působit kdykoliv).¹⁶⁷

„Joyceovy Plačky jsou snad nejkomplicovanějším a svým způsobem nejdokonalejším sémiotickým systémem, jaký byl médiem jazyka kdy vytvořen, a přesto tento systém do jisté míry popírá sám sebe. Je tvůrčí i sebeničivý, objevuje netušené možnosti slova, ale zároveň naléhavě staví otázku jeho významu a smyslu. V žádném případě nejde o experiment samoučelný. Joyceovy Plačky obsahují výrazný herní prvek, jsou především jazykovou či řečovou hrou, tato hra se však postupně proměňuje v Joyceův esej o člověku, o světě a o jazyce.“¹⁶⁸

Hrou je i Roaratorio, které se v podání Cage a Cunninghama stává klíčem k objevování „světa“ Joyceových Finnegans Wake.

¹⁶³ Znak, index a ikon jako součást sémiotiky, v umění tuto problematiku nastínil již Duchamp, dále se jí zabýval například Roland Barthes, in: Hal FOSTER / Rosalind KRAUSS / Yve-Alain BOIS / Benjamin H. BUCHLOCH: Umění po roce 1900, Praha 2007, 156-159

¹⁶⁴ Martin HILSKÝ: Modernisté, Praha 1995, 30

¹⁶⁵ John CAGE (Klaus Schoning hrsg.): Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake, Königstein 1982, 24

¹⁶⁶ Maurice FLEURET: Chroniques pour la musique d'aujourd'hui, Paris 1992, 57

¹⁶⁷ Více in: Martin HILSKÝ: Modernisté, Praha 1995, 138

¹⁶⁸ Idem, 137

Závěr



„Nejvyšším cílem je nemít žádný cíl. Žijeme ve světě, kde věci spolu podivuhodně (náhodně) souvisí. Je třeba jen otevřít uši a oči.“¹⁶⁹

„Marně upírám pátravý pohled, nevidím nic... Naslouchám a neslyším nic... Nenacházím nic než nerozlišitelnou jednotu... Je nerozeznatelná, nelze ji pojmenovat.“ (kap.14)

Lao'c o „druhém“ (zemském) náhodném tao, které se nedá uchopit (představuje tao jako „nerozeznatelnou, neopozorovatelnou bytost“, která „chová na své hrudi“ obrazy, bytosti, plodné a duchovní esence (kap.21)¹⁷⁰

Na mnoha případech jsme ukázali důležitost náhody, která v umění hrála a dodnes stále ještě hraje podstatnou roli. Jako inspirátorka a spontánní pomocnice prochází napříč celým 20. stoletím. Důraz byl kladen na amerického umění, kde náhoda vystupuje jako fenomén čtyřicátých až šedesátých let u osobností Jacksona Pollocka, Johna Cage, Merce Cunninghama a o generaci staršího – a také jediného zástupce evropské tvorby – Jamese Joyce. U všech působí náhoda jako vyžádaná společnice.

V práci měly být nastíněny tendence, které k náhodným postupům směřovaly: od filosofických, vědeckých, přírodních, matematických až k hravým principům. Jim je věnována pozornost v úvodu, přičemž se zde obecněji klade důraz na fenomén náhody jako takové.

Druhá část je zaměřena na náhodu v umění, kde se také odkazuje na spjatost s abstraktním expresionismem. Propojuje se expresivní abstrakce Wassila Kandinského s volnou atonalitou Arnolda Schönberga, na něhož později svou experimentální hudbou navázal jeho žák John Cage. Rozsáhlý prostor byl dán typologii náhody.

Důležitou roli v tvorbě, v níž náhoda získala výsadní postavení, sehrál především originální solitér doby Marcel Duchamp, který spolu s dadaisty a futuristy náhodnými principy bojuje proti zaběhlým konvencím. Dadaisté si také spolu se surrealisty s principy náhody hrají a rozvíjejí mnohými metodami její možnosti. Od automatického textu či kresby po techniky koláže, frotáže a další. Důležitá pro propojení výtvarně-hudební tvorby na pozdější navázání Johna Cage je destruktivní poezie, tzv. Ur-sonaty Kurta Schwitterse či nekompromisně avantgardní „hudba hluků“, hravé kompozice Luigiho Russola.

Všechny v práci zmíněné typologie, ať už Náhoda na cestě ke svobodě, Náhoda jako prostředek hry, Náhoda ve službách boje proti konvencím, Náhoda jako prostředek destrukce či Náhoda a imaginace směřují ke stěžejní kapitole věnující se principu náhody na základě komparace umělců Jacksona Pollocka, Johna Cage, Merce Cunninghama a Jamese Joyce. Jejich tvorba zde byla rozdělena do tří tvůrčí období, přičemž první bylo u všech spjato s primitivním uměním a fenoménem města, druhé – centrum tvorby i střed diplomové práce – dohromady pojilo umělce právě silnou měrou užití náhody a třetí, volně plynoucí slovní, hudební a taneční opus, charakterizuje umění ve fázi zrodu (Work in Progress zastoupené dílem Roaratorio). Vzniká zde jakási koláž, kaleidoskop, pestrý kánon uměleckého světa, který náhodě dává nesmírný prostor.

Všechny možnosti náhody, nebyly zdaleka vyčerpány, a to ani z hlediska typologie. Nedostalo se například na umění duševně chorých, u kterých byla spontánnost výrazu neopominutelnou součástí, ani na dětskou tvorbu či umění v surovém stavu – tedy Art brut, který se nechal inspirovat oběma tendencemi. Společným jmenovatelem umění duševně chorých, dětské tvorby a Art brut je experimentální tvorba, která je společná i tvorbě zmíněných umělců. Díky pokusům dochází výtvarníci náhodných, neočekávaných výsledků.

¹⁶⁹ John CAGE in: Petr DORŮŽKA: Hudba na pomezí, Praha 1991, 117

¹⁷⁰ Mircea ELIADE: Dějiny náboženského myšlení II. Od Gautama Buddha k triumfu křesťanství, Praha 1996, 35

Z určitých původních představ, které výchozí záměr mohou, ale také nemusí zcela vyjádřit, mnohokrát dochází k náhodnému, nepředvídatelnému výsledku.

Našlo by se ještě mnoho dalších metod pracujících s náhodou. Některé procesy byly zmíněny již v úvodu (Xenakis), ale s náhodnými matematickými postupy pracovali i další umělci (například Boulez či Stockhausen). Náhoda i ve výtvarném umění může být řízena, generována počítačem, což na svých plátnech vypracovaných matematickými principy kombinací, variací a permutací ukazuje například Zdeněk Sýkora. Náhodné principy skýtají ještě další možnosti. Nabízejí se netradiční techniky spojující náhodné principy s řádem u neodadaistů Armana či Césara.

Naznačené možnosti typologie náhody by mohly vést k závěru, že práce není komplexní, že mnohé bylo jen naznačeno. Odpovědí budiž slova, která řekl jednomu svému žáku básník Bašó:

„Řekneme-li vše, co zbude?“¹⁷¹

¹⁷¹ Petr DORUŽKA: *Hudba na pomezí*, Praha 1991, 130

Přehled literatury

ÚVOD:

BORECKÝ Vladimír: Imaginace, hra a komika, Praha 2005

CAILLOISE Roger: Hra a lidé: maska a závrat', Praha 1998

DISMAN Miroslav: Jak se vyrábí sociologická znalost, Praha 2005

HUIZINGA Johan: Homo ludens: o původu kultury ve hře, Praha 2000

KOSSLER Henning: Über den Zufall, Nürnberg 1996

KRÁL Oldřich: I-ťing. Kniha proměn, 6.vydání, Praha 2008

KRÁL Oldřich (ed.): Tao. Texty staré Číny, Praha 1971

KRAUSS Christel: Der Begriff des hazard bei Paul Valéry, Heidelberg 1969

LÉVI-STRAUSS Claude: Strukturální antropologie, Praha 2006

LORENZ Konrad: Odumírání lidskosti, Praha 1997

LOWITH Karl: Paul Valéry, Grundzuge seines philosophischen Denkens, Gottingen 1971

MONOD Jacques: Zufall und Notwendigkeit, München 1975

POPPER Karl / LORENZ Konrad: Budoucnost je otevřená, Praha 1997

PRÉVERT Jacques: Jako zázrakem, Praha 1972

SHITAO: Malířské rozpravy Mnicha Okurky (překlad a komentář KRÁL Oldřich), Praha 2007

SOUKUP Václav: Dějiny antropologie, Praha 2004

STÖRING Hans J.: Malé dějiny filosofie, Praha 1991

WATTS Alan W.: Cesta zenu (přeložil Petr Jochmann), Olomouc 1995

WILHELM Richard: I-ťing. Kniha proměn, Praha 2003

Časopisy a odkazy:

BAKLA Petr: Iannis Xenakis. Přesný strůjce zvuku hrubě tesaného, in: *His Voice. Časopis pro současnou hudbu*, č. 6 / 2005, 8-11

FRISIUS Rudolf: Nová pevnina estetiky, in: *Konzerva / Na Hudbu 10*, nedat., 57-78

GAZDÍK Jan: Velké objevy vznikají náhodou, rozhovor se Zdeňkem Havlasem, in: *MF Dnes*, Věda a technika, 1.3.2007. http://zpravy.idnes.cz/velke-objevy-vznikaji-nahodou-rika-zdenek-havlas-fbp-/vedatech.asp?c=A070310_205848_vedatech_jan

NEUBAUER Zdeněk.: O náhodě a spontaneitě, in: *Vesmír 74*, 646, 1995/11. <http://www.vesmir.cz/clanek.php3?CID=5216>

SOKOL Jan.: Náhoda a věda, in: *Vesmír 73*, 228, 1994/24. <http://www.vesmir.cz/clanek.php3?CID=3232>

URUBA Václav: Náhoda v exaktní vědě, in: *Essentia*. <http://www.essentia.cz/index.php?obsah=6&id=81>

Náhoda in: http://de.wikibooks.org/wiki/Zufall#Zufall_in_der_Philosophie

Teorie pravděpodobnosti, in: <http://stat.kma.zcu.cz/Vite/Kolm.html>

Zen buddhismus, in: <http://zen-buddhismus.cz/zen-buddhismus-pribehy>

NÁHODA A JEJÍ ROLE V UMĚNÍ:

ADORNO Theodor W.: *Dialektika a sociologie*, Praha 1967

ADORNO Theodor W.: *Verse une musique informelle*, in: *Nové cesty hudby*, Praha 1969, 7-36

A POLLINAIRE Guillaume: *Alkoholy života*, Praha 1965

ARP Hans: *Na jedné noze*, Praha 1989

BACHELARD Gaston: *Psychoanalýza ohně*, Praha 1994

BARR Alfred H. jr.: *Cubism and Abstract Art*, New York 1986

BECKS-MALORNY Ulrike: *Wassily Kandinsky 1866-1944. Aufbruch zur Abstraktion*, Köln 1993

BELTING Hans: *Konec dějin umění*, Praha 2000

- BLÁHA Jaroslav: Křižovatka geneze moderního malířství a hudby. Picasso, Stravinskij, Kandinskij, Schönberg, Praha 2007
- BRETON André: Manifesty surrealismu, Praha 2005
- COEN Ester: Futurismo, Firenze 2000
- COOMARASWAMY Ananda Kentish.: The Transformation of Nature in Art, Princeton 1986
- DORŮŽKA Pavel (ed.): Hudba na pomezí, Praha 1991
- ECO Umberto(ed.): Dějiny krásy, Praha 2005
- FOSTER Hal / KRAUSSOVÁ Rosalind / BOIS Yve-Alain / BUCHLOH Benjamin: Umění po roce 1900, Modernismus, Antimodernismus, Postmodernismus, Praha 2007
- FRIEDEL Helmut (ed.): Kandinsky. Absolut Abstrakt, München-Berlin-London-New York 2008
- HOLECZEK Bernhard / MENGDEN Lida: Zufall als Princip, Ludwigshafen 1992
- CHALUPECKÝ Jindřich: Úděl umělce. Duchampovské meditace, Praha 1998
- JANECKE Christian.: Die Bedeutung des Zufalls in der bildenden Kunst (Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes), Saarbrücken 1993
- JANECKE Christian: Kunst und Zufall, Analyse und Bedeutung, Nürnberg 1995
- JOACHIMIDES Christos M. / ROSENTHAL Norman (ed.): Die Epoche der Moderne Kunst im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1997
- KANDINSKY Wassily: O duchovnosti v umění, Praha 1998
- KUGLER Walter / OPAVSKÝ Milan / VÁŇA Zdeněk: Rudolf Steiner, Praha 1994
- KUNDERA Milan: Nesnesitelná lehkost bytí, Praha 1984
- LAMAČ Miroslav: Myšlenky moderních malířů, 4.vydání, Praha 1989
- MORGENSTERN Christian: Bim, bam, bum, Praha 1971
- NEZVAL Vítězslav: Žena v množném čísle, Praha 1936
- OLIČ Jiří: Klíč k moderně, Olomouc 1996
- PIJOAN José: Dějiny umění 10, Praha 1984
- REISSER Ulrich / WOLF Norbert: Kunst: Epochen 20. Jahrhundert II, Stuttgart 2003

SAWELSON-GORSE Naomi (ed.): Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity, Massachusetts, 1998

SCHAPIRO Mayer: Dílo a styl, Praha 2006

SEDLMAYR Hans: Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Frankfurt/M – Berlin 1948

SPIES Werner (hrsg.): Surrealismus 1919-1944, Düsseldorf 2002

REICH Steve / CAGE John: Sborník textů, samizdat

TOMEŠ Jan (ed.): Magnetická pole, Praha 1967

WALTHER Ingo F. (ed.): Umění 20. století, I.díl Malířství, Praha 2004

Časopisy a odkazy:

DUCHAMP Marcel: 3 Standart Stoppages, in: <http://www.understanding Duchamp.com/>

ERNST Max: La Femme 100 têtes, in: <http://www.sng.sk/?id=2&nid=43&loc=1&ft=78#exh>

JOYCE James: Chamber Music, in: <http://www.theotherpages.org/poems/joyce01.html>

KOVÁŘ Václav: Mýtus Dada II. Zákon náhody, in: <http://www.pwf.cz/cz/archiv-autoru/ludvik-kundera/153.html>

MORGENSTERN Christian: Schicksalsspruch in: http://www.zgedichte.de/gedicht_962.html

SCHWITTERS Kurt: Zitate, Das literarische Werk in: http://de.wikiquote.org/wiki/Kurt_Schwitters

TEIGE Karel: Dada, in: *Avantgarda 2*, 1926

Futurismus a hudba (přeložil J. Prokop), in: *Jazz 27/28*, samizdat, 49

HEGEMONIE NÁHODY:

APOLLINAIRE Guillaume: Alkoholy života, Praha 1965

ARMAND Lois: Techné. Jamese Joyce. Hypertext and Technology, Praha 2007

BAUDRILLARD Jean: Amerika, Praha 2000

BELGRAD Daniel: The Culture of Spontaneity, Improvisation and the Arts in Postwar America, Chicago 1998

BREMSEK Martha (ed.): International Dictionary of Ballet, Volume 1: A-K, Detroit 1993

- BREMSER Martha (ed.): Fifty Contemporary Choreographers, London 1999
- BROWN Carolyn: Chance and circumstance. Twenty years with Cage and Cunningham, New York 2007
- BUTOR Michel: Repertoár, Praha 1968
- BYDŽOVSKÁ Lenka / SRP Karel: Josef Šíma. Návrat Theseův, Praha 2006
- CAGE John: Beschreibung in der Musik for Piano 21-52 angewandten Kompositionsmethode, Wien 1957
- CAGE John / CUNNINGHAM Merce / JOHNS Jasper / SONTAG Susan: Dancers on a plane, London 1979
John CAGE (Klaus SCHÖNING hrsg.): Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake, Königstein 1982
- CAGE John: Roaratorio (An Irish Cirkus on Finnegans Wake), in: FLEURET Maurice: „Chroniques pour la musique d'aujourd'hui“, Paříž 1992
- CARLIN John / FINEBERG Jonathan: Imagining America, Icons of 20th Century American Art, New Haven 2005
- CLARK T. J.: Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism, New Haven-London 1999
- COHEN Selma Jeanne (ed.): International Encyclopedia of Dance. Volume 2, New York 1998
- COPELAND Roger: Merce Cunningham, The Modernizing of Modern Dance, New York and London 2004
- DERRIDA Jacques: Psychoanalysis and Literature, Baltimore 1984
- DORŮŽKA Pavel (ed.): Hudba na pomezí, Praha 1991
- ECO Umberto: Šest procházek literárními lesy, Olomouc 1997
- EMMERLING Leonhard: Pollock, Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo 2003
- FLEURET Maurice: Chroniques pour la musique d'aujourd'hui, Paris 1992
- FOSTER Hal / KRAUSSOVÁ Rosalind / BOIS Yve-Alain / BUCHLOH Benjamin: Umění po roce 1900, Modernismus, Antimodernismus, Postmodernismus, Praha 2007
- FRANK Elizabeth: Pollock, München und Luzern 1984
- GADAMER Hans-Georg: Aktualita krásného, Umění jako hra, symbol a slavnost (sestavil David FILIP), Praha 2003

- GOLDING John: Cesty k abstraktnímu umění, Jihlava 2003
- GRIFFITHS Paul: Cage, London 1981
- GRITTON Joy L.: The Institute of American Indian Arts, Albuquerque 2000
- GUILBAUT Serge: How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War, Chicago-London 1983 (německé vydání: Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat, Abstrakter Expresionismus, Freiheit und Kalter Krieg, Dresden-Basel 1997)
- HARRIS Melissa (ed.): Merce Cunningham. Fifty Years, New York 1997
- HEALY Jane F.: Painting Pollock (Disertation on University of Minnesota), Michigan 1991
- HILSKÝ Martin: Současný britský román, Jinočany 1992
- HILSKÝ Martin: Modernisté, Praha 1995
- HOLECZEK Bernhard / MENGDEN Lida: Zufall als Princip, Ludwigshafen 1992
- HRČKOVÁ Nad'a (ed.): Dějiny hudby VI. 20. století (1), Praha 2006
- HUXLEY Michael / WITTS Noel: The Twentieth Century Performance Reader, 2nd Edition, London 2002
- JANECKE Christian.: Die Bedeutung des Zufalls in der bildenden Kunst (Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultat der Universitat des Saarlandes), Saarbrucken 1993
- JANECKE Christian: Kunst und Zufall, Analyse und Bedeutung, Nürnberg 1995
- JOACHIMIDES Christos M. / ROSENTHAL Norman (ed.): American Art in 20th Century, Painting and Sculpture 1913-1993, Munich 1993
- JOYCE James: Anna Livia PLURABELLA, Liberec 1996
- JOYCE James: Dubliňané; Portrét umělce v jinošských letech, Praha 2000
- JOYCE James: Odysseus, Praha 1993
- KANDINSKY Wassily: O duchovnosti v umění, Praha 1998
- KARMEL Pepe (ed.): Jackson Pollock, Interviews, Articles and Reviews, New York 1999
- KERBER Bernard: Amerikanische Kunst seit 1945, Stuttgart 1971
- KESNER Ladislav: Vizuální teorie, Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech, Jinočany 1997

- KLEEBLAT Norman L. (ed.): Action/Abstraction. Pollock, de Kooning and American Art, 1940-1976, New York 2008
- KLEIN Mickie: Jackson Pollock et le chamanisme, Paris 2008
- KOHOUTEK Ctirad: Novodobé skladebné smery v hudbě, Praha 1965
- KRÁL Oldřich (ed.): Tao (texty staré Číny), Praha 1971
- LAMAČ Miroslav: Myšlenky moderních malířů, 4.vydání, Praha 1989
- MAJOR Ladislav (ed.): Myšlení o divadle I.+II., Praha 1993
- NYMAN Michael.: Experimental Music, Cage and Beyond, Cambridge, University Press 2000.
- O'CONNOR Francis: Jackson Pollock, New York 1967
- PARSCH Arnošt / PIŇOS Alois / ŠŤASTNÝ Jaroslav: Náhoda, princip, systém, řád. Poznámky k odrazu přírody v současné hudbě, Brno 2004
- PECHAR Jiří: Dvacáté století v zrcadle literatury, Praha 1999
- PECHAR Jiří: Interpretace a analýza literárního díla, Praha 2002
- PETIŠKOVÁ Ladislava (ed.): Čítanka světové choreografie 20.století, Praha 2005
- POKORNÝ Martin: Homér, Dante a Joyceův Odysseus, Praha 2008
- POSPISZYL Tomáš (red.): Před obrazem, Antologie americké výtvarné teorie a kritiky, Praha 1998
- POSPISZYL Tomáš: Srovnávací studie, Praha 2005
- PRANGE Regine: Jackson Pollock Numer 32, 1950, Die Malerei als Gegenwart, Frankfurt am Main 1996
- REICH Steve / CAGE John: Sborník textů, samizdat
- ROHRER Hejle M.: Zufallsstrukturen in der Zeitgenossischen abstrakten Malerei, Frankfurt am Main 1996
- ROSENBLUM Robert: On Modern American Art, New York 1999
- STRÍBRNÝ Zdeněk: Dějiny anglické literatury, 2.díl, Praha 1987
- TOMEŠ Jan (ed.): Magnetická pole, Praha 1967
- VAUGHAN David: Merce Cunningham: Fifty Years, Chronicle and Commentary, ed. Melissa Harris. New York: Aperture, 1997

WERKNER Patrick: Kunst seit 1940, Wien – Köln – Weimar 2007

Časopisy a odkazy:

ADORNO Thomas W.: Vers une musique informelle, in: *Nové cesty hudby*, Praha, Supraphon 1970, 7-36

CAGE John in: His Voice. Časopis pro současnou hudbu, č. 6 / 2002 (věnováno celé číslo)

CUNNINGHAM Merce in: <http://www.merce.org/>

GRAHAM Peter: Proč Cage, in: *Konserva / Na Hudbu* 9, nedat., 45-49

SMOLKA Martin: Cage John. Jak komponoval, co říkal, jak to znělo, in: *His Voice. Časopis o jiné hudbě*, č. 5 / 2007, 22-30

Jackson Pollock: „Is he the greatest Living Painter in the United States?“, *Life*, August 8, 1949, 42-45.

ZÁVĚR:

DORŮŽKA Petr: *Hudba na pomezí*, Praha 1991

ELIADE Mircea: *Dějiny náboženského myšlení II. Od Gautama Buddha k triumfu křesťanství*, Praha 1996

Seznam vyobrazení

Ilustrativní reprodukce v úvodu kapitol:

Úvod

Iannis Xenakis: POLYTOPE (koncepty, v nichž se hudba spojuje s architekturou, ale i zvukovými a světelnými akcemi, vznikají v letech 1947-1959), in: *Konserva / Na Hudbu 10*, 60

Náhoda a její role v umění

Wassily Kandinsky: Obraz s červenou skvrnou, 1914, olej na plátně, 130x130 cm, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, in: Helmut FRIEDEL (ed.): *Kandinsky. Absolut Abstrakt*, München-Berlin-London-New York 2008, 111

Hegemonie náhody

Jackson Pollock: Kompozice č. 13, 1948, kombinovaná technika, Basel, Foundation Beyeler, in: José PIJOAN: *Dějiny umění 10*, Praha 1984, 144

Závěr

Jackson Pollock: Totem Lesson 2, 1945, olej na plátně, 182,9x152,4 cm, Canberra, National Gallery of Australia, in: Leonhard EMMERLING: *Jackson Pollock*, Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo 2003, 49

Obrazové reprodukce:

Obr. 1 Jackson Pollock: Number 12A, 1948: žlutá, šedá, černá, lak a sádra na papíře, 57,2x77,8 cm, Pittsburgh, PA, Collection Mr. and Mrs. Stanley R. Gumberg, in: Leonhard EMMERLING: *Jackson Pollock*, Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo 2003, 72

Obr. 2 Wassily Kandinsky: Obraz s bílou formou, 1913, olej na plátně, 120,3x139,6 cm, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, in: Ulrike BECKS-MALORNY: *Wassily Kandinsky 1866-1944. Aufbruch zur Abstraktion*, Köln 1993, 89

Obr. 3 Wassily Kandinsky: Improvizace 7, 1910, olej na plátně, 131x97 cm, Moskva, Státní Tretjakovská Galerie, in: BECKS-MALORNY Ulrike: *Wassily Kandinsky 1866-1944. Aufbruch zur Abstraktion*, Köln 1993, 55

Obr. 4 Filippo T. Marinetti: Zang Tumb Tuum, 1914, pastelka a zkopírovaný vytištěný papír, 30,9x32,6 cm, New York, MoMA, in: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3771&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

Obr. 5 Carlo Carra: Intervencionistická demonstrace, 1914, tempera a koláž na kartonu, 38,5x30 cm, Milán, Mattioli Collection, in: Hal FOSTER / Rosalind KRAUSS / Yve-Alain BOIS / Benjamin H. BUCHLOCH: *Umění po roce 1900*, Praha 2007, 95

Obr. 6 Marcel Duchamp: „Trois Stoppages étalon“ (Tři ustálené prototypy měř), 1913-14, dřevěná krabice (28,2x129,2x22,7 cm) se třemi nitěmi (každá 100 cm) přilepenými na tři plátěné pásy (13,3x120 cm), každá namontována na skleněný panel (18,4x125,4x0,6 cm), tři dřevěné lišty (6,2x109,2x0,2 cm) vytvarovaných do podoby zahnutých nití, New York, MoMA, in: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78990

Obr.7 Hans Arp: Objekty rozhozené podle zákona náhody, 1916-17, koláž, 48,5x34,6 cm, New York, MoMA, in: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=37013

Obr. 8 Kurt Schwitters: Konstrukce pro urozené dámy, 1919, asambláž, 103x84 cm, Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, in: Ingo F. WALTHER (ed.): Umění 20. století, I.díl Malířství, Praha 2004, 126

Obr. 9 André Masson: Automatická kresba, 1925, kresba inkoustem na papíře, 41,9x31,4 cm, Berlín, Kupferstichkabinett, in: José PIJOAN: Dějiny umění 10, Praha 1984, 21

Obr. 10 André Masson: Bitva o rybu, 1926, písek, sochařská sádra, olej, tužka a uhlí na plátně, 36,2x73 cm, New York, MoMA in: Mickie KLEIN: Jackson Pollock et le chamanisme, Paris 2008, 7

Obr. 11 Max Ernst: koláž z knihy Stohlavá žena, list 11, 1929, koláž, 16,2x14,7 cm, Paris, Centre Pompidou, in: Werner SPIES (hrsg.): Surrealismus 1919-1944, Düsseldorf 2002, 179

Obr. 12 Max Ernst: frotáž z knihy Přírodní historie, list 18, 1926, heliogravura na papíře, 50x32,5 cm, Soukromá sbírka, in: Werner SPIES (hrsg.): Surrealismus 1919-1944, Düsseldorf 2002, 144

Obr. 13 André Breton, Tristan Tzara, Valentine Hugo, Greta Knutson: Krajina, 2933, křída na černém papíře, 24,1x31,7 cm, New York, MoMA, in: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=35963

Obr. 14 Joan Miró: Harlekýnův karneval, 1924/25, olej plátně, 66x93 cm, Albright-Knox Gallery, Buffalo, New York, in: Werner SPIES (hrsg.): Surrealismus 1919-1944, Düsseldorf 2002, 141

Obr. 15 Salvador Dalí: Sen vyvolaný letem včely kolem granátového jablka, vteřinu před probuzením, 1944, olej na dřevě, 51x41 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Werner SPIES (hrsg.): Surrealismus 1919-1944, Düsseldorf 2002, 315

Obr. 16 Roberto Matta: Invaze noci, 1940, olej na plátně, 96,52x152,72 cm, New York, Collection SFMOMA, in: http://en.wikipedia.org/wiki/File:InvasionOfTheNight_1940_SFMOMA.jpg

Obr. 17 Jackson Pollock: Number 15, 1948: Červená, šedá, bílá, žlutá, lak na papíře, 56,5x77,5 cm, Richmond, VA, Virginia Museum of Fine Arts, in: Leonhard EMMERLING: Jackson Pollock, Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo 2003, 73

Obr. 18 Jackson Pollock: The She-Wolf, 1943, olej, kvaš a sádra na plátně, 106,4x170,2 cm, New York, The Museum of Modern Art, in: Leonhard EMMERLING: Jackson Pollock, Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo 2003, 42

Obr. 19 Martha Graham: Proplétání se Ariadninou nití, představení Errand into the Maze, 1947, in: <http://www.exploredance.com/robertabrams/p012103185.jpeg>

Obr. 20 Jackson Pollock při práci (foto Hans Namuth), in: <http://www.nga.gov/feature/pollock/pollockpaintingcolor.jpg>

Obr. 21 Jackson Pollock: Untitled, okolo 1949, koláž (textil, papír, emailová a aluminiová barva na pavexu), 78,5x57,5 cm, Basel, Foundation Beyeler, in: Marcus BRÜDERLIN: Foundation Beyeler, München-New York, 2000, 223

Obr. 22 Merce Cunningham: Events, v repertoáru Merce Cunningham Company od roku 1964, in: <http://www.flickr.com/photos/mcdc/223169443/>

Obrazové ukázky:

I. Luigi Russolo: Procitnutí města pro intonarumori, 1914, in: Ivana LOUDOVÁ: Moderní notace a její interpretace, Praha 1998, 86

II. André Breton: Báseň nejnáhodnějších kombinací, 1924, in: André BRETON: Manifesty surrealismu, Praha 2005, 58-60

III. John Cage: Koncert pro klavír a orchestr, Dvě ukázky notace klavírního partu, 1957-58, in: Naďa HRČKOVÁ(ed.): Dějiny hudby 20. století (1), Praha 2006, 334

IV. John Cage: Sonatas and Interludium (1946-48), Nr. 5, in: Naďa HRČKOVÁ(ed.): Dějiny hudby 20. století (1), Praha 2006, 327

V. John Cage: Music of Changes, 1951, Tabulka zvuků a zvukových agregátů, Tabulka rytmických segmentů, Tabulka dynamických hodnot, in: Naďa HRČKOVÁ(ed.): Dějiny hudby 20. století (1), Praha 2006, 332

VI. John Cage: Jeden ze 62 Mesostics Re Merce Cunningham, vizuální poezie, která je zároveň hudební partiturou, in: Petr DORUŽKA (ed.): Hudba na pomezí, Praha 1991, 104

Zvukové ukázky:

1) Arnold Schönberg, Pět skladeb pro orchestr, IV. Peripetie, 2'03 (1909, 1922, 1949)

2) Kurt Schwitters: Ursonate, Dritter Teil: Scherzo – Trio – Scherzo, 2'42 (1922-1932)

3) John Cage: Music for Prepared Piano, Vol. 2, Totem Ancestor, 2'04 (1943)

4) John Cage: Music of Changes, Buch I, 4'18 (1951)

5) John Cage: Roaratorio. An Irish Cirkus on Finnegans Wake, úryvek 3'22 (1979)